مقالہ نگار: ناز صدیقی

ساحر شخص اور شاعر

ساحر لدھیانوی

(شخص — اور — شاعر)

نگران
پروفیسر ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ
(صدر شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی)

مقالہ نِگار
ناز صدیقی
ایم۔ اے

مکتبہ اردو ادب
بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ، لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

ناشر ——————— سرفراز احمد
مطبع ——————— زاہد بشیر پرنٹرز لاہور
قیمت ——————— ۲۴ روپے

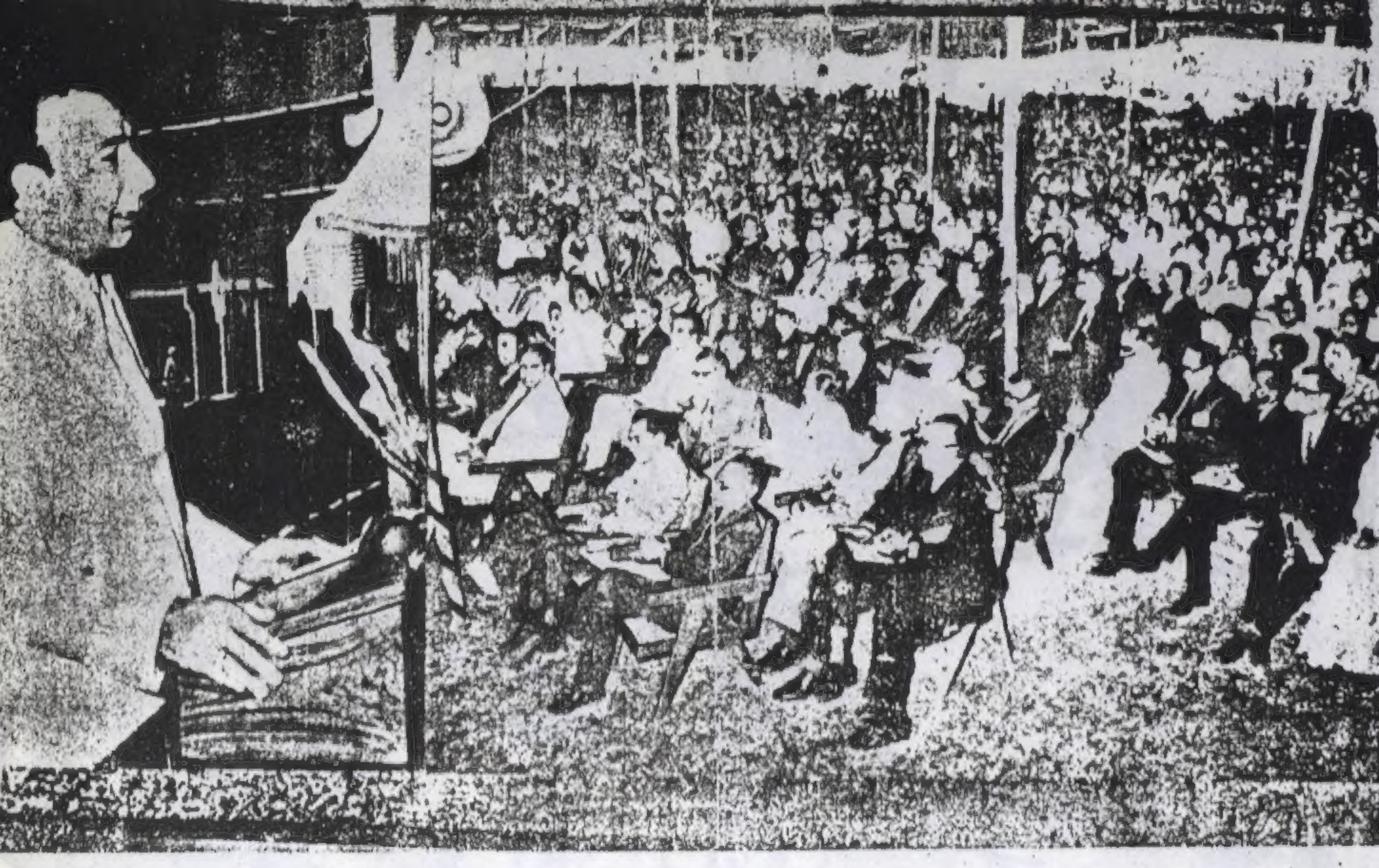
تعارف

محترمی عابد علی خاں
(مدیر روزنامہ سیاست)

کے نام
جن کی ذاتِ گرامی اردو بولنے والوں کے لئے ایک مینارۂ نور ہے۔
نازؔ صدیقی

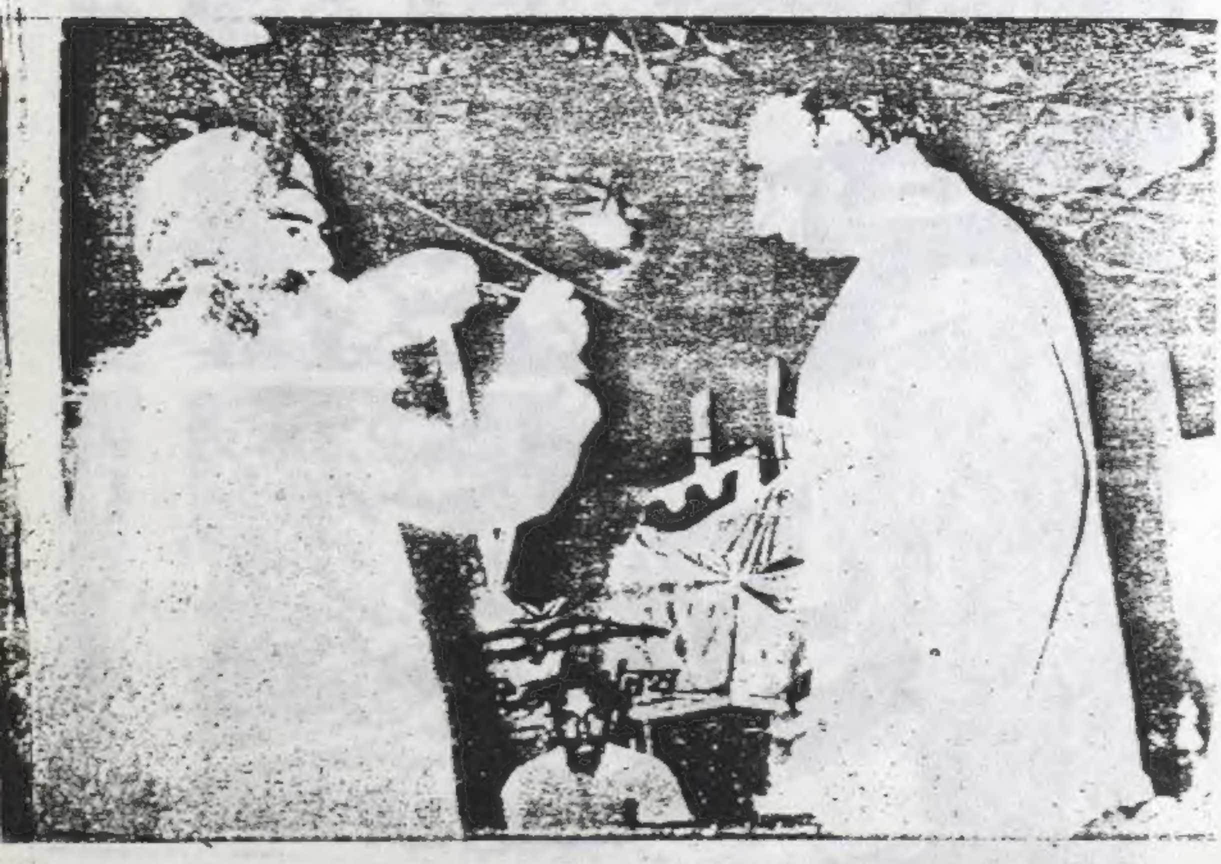
ابواب

حرفِ اوّل	۱۷
تعارف	۲۰
ساحرؔ کے نظریات	۳۷
ساحرؔ کی نظم نگاری	۴۴
ساحرؔ کی نظموں کے تجزیئے	۶۹
ساحرؔ کی غزل گوئی	۱۱۴
ساحرؔ کے فلمی نغمے	۱۳۴
ساحرؔ کا اسلوب	۱۴۷
کتابیات	۱۶۵



ساحر لدھیانوی، ایک ادبی اجتماع سے خطاب کرتے ہوئے۔

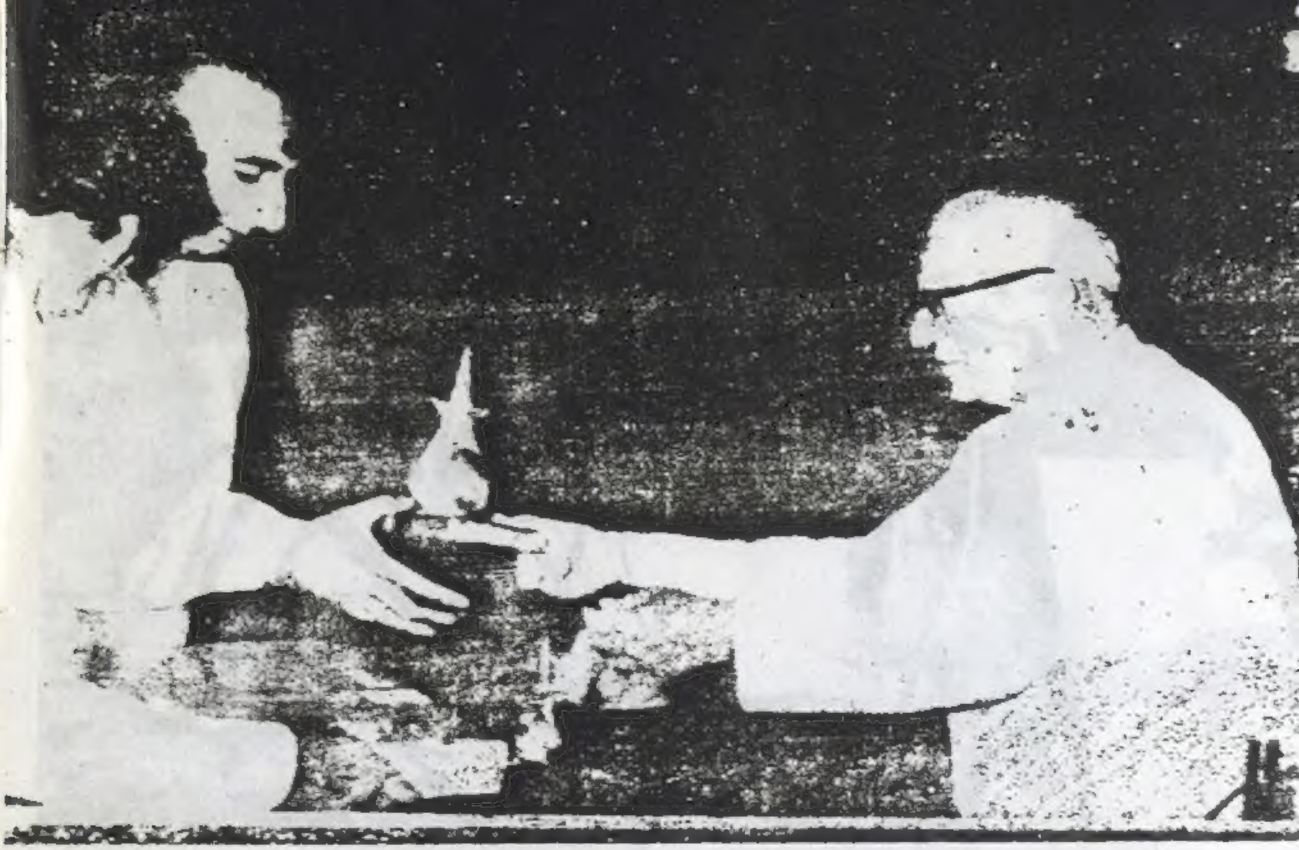
ساحرلدھیانوی، شری سمترانندپنت اور شری امرت رائے



پنجاب سرکار کے وزیرتعلیم سردار گُرمکھ سنگھ ساحرلدھیانوی کو ادبی ایوارڈ دیتے ہوئے

ساحرؔ لدھیانوی صدر جمہوریہ ہند شری وی. وی. گیری سے اعزاز لیتے ہوئے

شری اندر کمار گجرال (وزیر اطلاعات و نشریات
ساحرؔ لدھیانوی کی اردو اور ہندی کتابوں کے
سیٹ کا اجرا کر رہے ہیں.



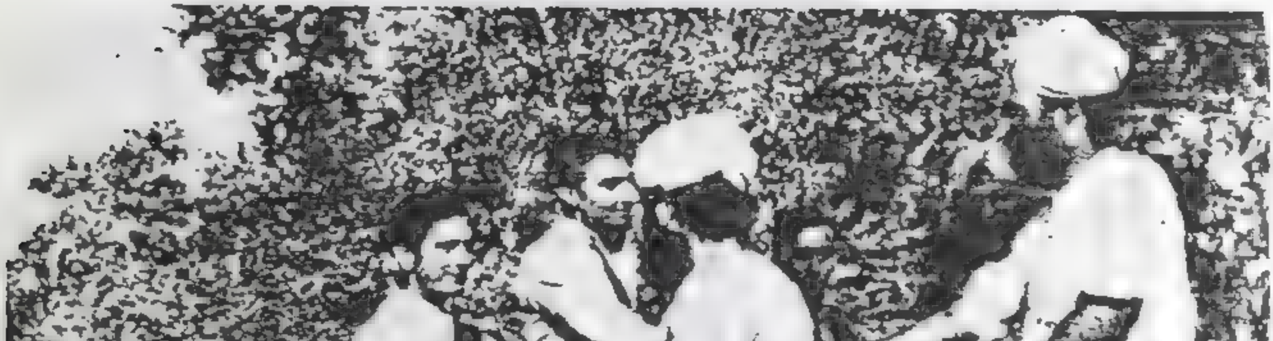
ساحر لدھیانوی کے مجموعۂ کلام "تلخیاں" کی ہندی سٹار پاکٹ سیریز میں مثالی مقبولیت پر نائب صدر جمہوریہ شری جی ایس پاٹھک انہیں اعزاز دے رہے ہیں ساحر لدھیانوی کے ساتھ کتاب کے ناشر۔ شری امر ناتھ دیکھے جا سکتے ہیں۔

ساحر لدھیانوی
روس کے ہر دلعزیز،
تاجکستانی شاعر جناب
ترسون زادے کے ساتھ

لٹریچر کا سوویٹ لینڈ نہرو ایوارڈ پانے کے بعد
ساحر لدھیانوی، اپنی والدہ اور بہن کے ساتھ پنڈت نہرو کی سمادھ پر

گورنمنٹ کالج لدھیانہ کی ساحر لٹریری سوسائٹی کے جلسے میں پروفیسر سریندر سنگھ نرولا نظم سنا رہے ہیں۔ دوسرے نمبر کی کرسی پر سوسائٹی کے سکریٹری پروفیسر بلجیت سنگھ صاحب سجاد اور ساتھ کی کرسیوں پر ڈاکٹر پرنسپل کیسر سنگھ، جناب اودھے سنگھ شائق اور پروفیسر کرپال سنگھ بیدار تشریف فرما ہیں

کالج کے دنوں کی ایک تصویر
ساحر لدھیانوی اور شورش کاشمیری



طلباء کی انقلابی جماعت سٹوڈنٹس فیڈریشن کے صدر کی حیثیت سے ساحر لدھیانوی
دشیروانی میں ایک کسان کانفرنس کی صدارت کے لئے پہنچ رہے ہیں.

ساحر لدھیانوی کے والد چودھری فضل محمد

وفات ۱۹۶۴ء

ایک فیملی گروپ :- ساحر لدھیانوی کی ماموں زاد بہن، سرور شفیع، والدہ محترمہ سردار بیگم، ماموں زاد بہن انور سلطانہ، اور ممانی زاہدہ خاتون صاحبہ۔

ایک ادبی اجتماع

سٹیج پر:۔ امرتا پریتم ، جاں نثار اختر ، اور ساحر لدھیانوی

ہندوستان کے آرمی سروس کور کا مارچنگ سانگ (ترانہ) ساحر لدھیانوی کی تصنیف
ہے۔ جو انہوں نے افسروں اور جوانوں کی فرمائش پر لکھا۔ ترانے کی ریکارڈنگ
کے موقع پر لیفٹیننٹ جنرل ایچ۔ ایس۔ چوپڑہ اور ساحر لدھیانوی۔

ساحر لدھیانوی

دھلی کا ایک مشاعرہ

مائیک پر :- ساحر لدھیانوی

سٹیج پر :- فیض احمد فیض، ساغر نظامی، جگر مرادآبادی اور دیگر شعراء

حرفِ اوّل

ساحر لدھیانوی جدید دور کے ایک ممتاز اور اہم شاعر ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ شاعروں میں وہ ہمارے ملک کی سب سے محبوب اور مقبول شخصیت ہیں۔ اردو میں جدید نظم کی صنف کو ترقی دینے میں ساحر نے اہم حصّہ لیا ہے اس کے علاوہ غزل اور گیتوں کو بھی انھوں نے نیا آہنگ دیا۔ ساحر ان خوش قسمت شاعروں میں ہیں جن کی قدر شناسی میں قارئین اور ادب دوستوں نے کوئی کوتاہی نہیں کی۔ جہاں تک تنقید کا سوال ہے نقّادوں نے بھی ساحر کی شاعری کو کافی سراہا ہے۔ جدید شاعری اور ترقی پسند تحریک پر کوئی کتاب اور اہم مضمون ساحر کے ذکر سے خالی نہیں ملے گا۔ ساحر کی شخصیت اور شاعری پر مستقل مضامین بھی لکھے گئے ہیں جن میں قابلِ ذکر سجّاد ظہیر ــــــــ سردار جعفری، کیفی اعظمی، جاں نثار اختر، فکر تونسوی، مجنوں گورکھ پوری، پرکاش پنڈت وغیرہ کے مضامین ہیں۔ پرکاش پنڈت نے "ساحر اور اس کی شاعری" کے نام سے ایک کتاب مرتب کی جس میں مضامین اور رائیوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کے کئی گوشے ہیں جن کا احاطہ چیدہ چیدہ اور سرسری مضامین میں ممکن نہیں تھا۔

ترقی پسند تحریک نے ہمارے ادب میں ایک اہم رول انجام دیا۔

تحریک کے آغاز اور عروج کے دور میں اس کی تائید اور مخالفت میں بیشمار مضامین لکھے گئے۔ اب اس بات کی ضرورت ہے کہ اہم ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے کارناموں کا تفصیل سے جائزہ لیا جائے۔ انھیں وجوہ سے میں نے ساحر کی شاعری کے تنقیدی مطالعے کو اپنے مقالے کا موضوع بنایا۔

یوں تو ساحر کی شاعری پر مختلف نقّادوں اور ادیبوں نے مضامین لکھے ہیں لیکن ابھی تک فنّی نقطۂ نظر سے ان کی شاعری کا سیر حاصل تجزیہ نہیں کیا گیا۔ میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ تنقید میں ذاتی تاثرات کو حائل نہ ہونے دوں اور تجزیاتی مطالعے سے جو رائے از خود ابھر کر آئے اسے بے کم و کاست پیش کردوں۔

میں نے ایم اے کی ڈگری کے لئے "ساحر لدھیانوی کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ" کے عنوان سے اپنا مقالہ لکھا تھا۔ پھر اس میں کچھ ضروری حذف و اضافے کر دیئے۔ اس طرح اب یہ ایک الگ کتاب بن گیا ہے۔ اس کتاب کے آغازِ تحریر سے طباعت کی تکمیل تک جن کرم فرماؤں نے میری اعانت فرمائی اور اپنے مشوروں اور معلومات سے مستفید کیا ان کی فہرست بہت طویل ہے۔ میں ان سب کا تہہ دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں۔ خاص طور پر میں اپنی مہربان استاد پروفیسر ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ (صدر شعبۂ اردو عثمانیہ یونیورسٹی) کی شکر گزار ہوں جنھوں نے موضوع کے انتخاب سے لے کر کتابیات کی تکمیل تک ہر مرحلے پر اپنے مفید مشوروں سے نوازا۔

میں ساحرؔ کی ممانی صاحبہ اور ان کی ماموں زاد بہنوں انور سلطانہ اور سرور شفیع کی ممنون ہوں کہ انھوں نے ساحرؔ کی حیات اور خاندانی حالات کے بارے میں بعض اہم اور ضروری معلومات بہم پہونچائیں۔

مجھے ساحرؔ لدھیانوی سے سخت گلہ ہے کہ وہ اپنے بارے میں کچھ کہنے سے گریز کرتے رہے اور میرے سوالوں کو ہمیشہ خوش اسلوبی کے ساتھ ٹال دیا۔ پھر بھی میں ان کی احسان مند ہوں کہ انھوں نے اپنی شاعری سے مجھ ایسے ہزاروں پڑھنے والوں کو اس مسرّت اور بصیرت سے ہم کنار کیا، جو صرف اعلیٰ درجے کی فنّی تخلیقات سے حاصل ہو سکتی ہے۔

ناز صدیقی

۱۱-۶-۸۶۵
لکڑی کا پل
حیدرآباد ۴ ....۵

تعارف

ساحر ۸ مارچ ۱۹۲۱ کو لدھیانہ (پنجاب) کے ایک جاگیر دار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ پہلی اولادِ نرینہ ہونے کی وجہ سے ان کی پیدائش پر بڑا جشن منایا گیا۔ والدین نے قرآن شریف دیکھ کر عبدالحیٔ نام رکھا۔

ساحر کے اجداد قوم کے گوجر تھے۔ ان کے دادا فتح محمد لدھیانہ کے ایک بہت بڑے رئیس اور زمیندار تھے۔ سیکھے وال اور اس کے نواح میں ان کی بہت بڑی زمینداری تھی۔ والد کا نام فضل محمد تھا۔ ساحر کی والدہ سردار بیگم کشمیری النسل تھیں۔ ساحر کے نانا عبدالعزیز ایک بڑے ٹھیکے دار تھے ان کی اولاد میں دو لڑکے محمد شفیع، عبدالرشید اور دو لڑکیاں شاہ بیگم اور سردار بیگم تھیں۔ ساحر کی والدہ سردار بیگم ان سب میں چھوٹی تھیں۔

لدھیانہ جسے ساحر کا مولد ہونے کا فخر حاصل ہے، اسی نام کے ضلع کا صدر مقام اور پنجاب کا ایک اہم صنعتی اور تجارتی مرکز رہا ہے، یہ شہر دریائے ستلج سے ۱۱ کیلو میٹر کے فاصلے پر بڈھا نالہ کے کنارے واقع ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہاں پہلے "میر ہوتا" نام کا ایک چھوٹا سا قصبہ تھا۔ لودھی شہنشاہوں نے اس مقام پر ایک بڑا شہر آباد کیا۔ اسی نسبت سے شہر کا نام لودھیانہ مشہور ہوا جو بعد میں کثرتِ استعمال سے لدھیانہ ہو گیا۔

ساحر نے اس شہر کے جس تہذیبی اور سماجی ماحول میں آنکھ کھولی، وہاں ایک طرف زوال یافتہ جاگیر داریت کی فرسودہ باقیات تھیں۔ دوسری طرف انگریز سامراج کے زیرِ سایہ ایک نیم سرمایہ دارانہ صنعتی نظام تشکیل پا رہا تھا۔

ایک طرف انگریزوں کے وفادار رئیس اور زمیندار تھے جو کسانوں کا خون چوس کر اپنے عیش و تفریح کا سامان مہیا کرتے تھے۔ دوسری طرف بے زمین کسان تھے، جنہیں پیٹ بھر روٹی بھی مشکل سے میسر آتی تھی۔ مختلف صنعتوں کے قیام کے بعد انہیں کسانوں کی اولاد کارخانوں میں کام کرنے لگی تھی، اور مزدوروں کا ایک نیا طبقہ جنم لے رہا تھا۔ اسی کے ساتھ متوسط طبقے کے وہ نوجوان تھے جو انگریزی تعلیم پا کر سیاسی اور سماجی اعتبار سے زیادہ باشعور ہو گئے تھے۔

ساحرؔ کے والد ان تمام عادات و صفات کے حامل تھے جو جاگیردار طبقے کے افراد سے مخصوص تھیں۔ دوسرے زمینداروں کی طرح وہ بھی رعیت اور کسانوں پر ہر طرح کی زیادتیاں روا رکھتے اور خود ہمہ وقت عیش و عشرت میں مگن رہتے۔ جب دادِ عیش دینے کے لئے زمینداری کی آمدنی ناکافی ہونے لگی تو انہوں نے موروثی جائیداد فروخت کرنی شروع کر دی۔ ساحرؔ کی والدہ جنھوں نے ایک جداگانہ ماحول میں نشوونما پائی تھی اس طرزِ زندگی سے مطابقت پیدا نہیں کر سکیں۔ انھوں نے اپنے زمیندار شوہر کو اس راہ سے ہٹانے کی پوری کوشش کی آخر مایوس ہو کر ان سے ترکِ تعلق کر لیا اور اپنے بھائی کے گھر منتقل ہو گئیں۔ اس وقت ساحرؔ کی عمر چھ ماہ تھی۔ ساحرؔ کے والد نے اپنی زمین کے بہت سے قطعات فروخت کر دیئے تھے اور یہ سلسلہ جاری تھا۔ قانونی طور پر موروثی جاگیر کی آمدنی سے وہ متمتع ہو سکتے تھے۔ لیکن اسے فروخت کرنے کا انھیں حق حاصل نہ تھا۔ چنانچہ ساحرؔ کی والدہ نے عدالت میں ان کے خلاف نالش کر دی اور درخواست دی کہ انھیں جائیداد فروخت کرنے سے باز رکھا جائے اور جو زمینات غیر قانونی

طور پر بیچی جا چکی ہیں انہیں واپس دلایا جائے۔ یہ مقدمات عدالت میں اٹھارہ سال تک چلتے رہے۔ والدہ کا سارا اثاثہ اور زیور اس مقدمہ بازی کی نذر ہو گیا لیکن انہوں نے ہمت نہیں ہاری۔ متنازعہ قبہ زمینوں کے بعض خریداروں سے رقم لیکر انہیں راضی نامے لکھ دیئے اور ان پیسوں سے دوسرے مقدموں کے اخراجات اور گھر کی ضروریات کی تکمیل کرتی رہیں۔ ان مقدموں کے کاغذات دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ کئی سو ایکڑ اراضی پر مشتمل تقریباً ۱۷۲ قطعات ان کے والد نے کوڑیوں کے مول بیچ دیئے تھے۔ اور جو زمین ان کے قبضے میں تھی وہ اس سے کہیں زیادہ تھی۔ ان مقدموں کی وجہ سے وہ لوگ دشمن بن گئے جنھوں نے ناجائز طور پر زمین خریدی تھی۔ ساحر کی والدہ کو خوف تھا کہ کہیں بیٹے کی زندگی خطرے میں نہ پڑ جائے اس لئے وہ انہیں گھر سے نکلنے نہیں دیتی تھیں۔ جب وہ تعلیم پانے کی عمر کو پہونچے تو انہیں مالوہ خالصہ اسکول میں شریک کروادیا جو گھر سے بہت قریب تھا۔ جب مقدموں کے فیصلے ساحر کی والدہ کے حق میں ہونے لگے تو انکے والد کو پریشانی لاحق ہوئی۔ انہوں نے سوچا کہ اگر وہ کسی طرح اپنے بیٹے کو حاصل کر کے اپنی نگرانی میں لے لیں تو ساحر کی والدہ جو ولی کی حیثیت سے مقدمے لڑ رہی ہیں، بے دست و پا ہو جائیں گی۔ اس دوران انھوں نے دوسری شادی کر لی تھی، لیکن اس بیوی سے انہیں کوئی اولادِ نرینہ نہیں تھی۔ اور ساحر ہی تنہا اس جائیداد کے وارث تھے۔ چنانچہ انہوں نے عدالت میں درخواست پیش کی۔ کہ ان کے بیٹے کو انہیں واپس دلایا جائے۔ اس وقت ساحر پانچویں جماعت میں پڑھ رہے تھے۔ جب عدالت میں پوچھا گیا کہ وہ کس کے ساتھ رہنا چاہتے ہیں تو انھوں نے جواب

دیا کہ وہ اپنی ماں کے ساتھ ہی رہیں گے۔ لیکن قانونی طور پر والد کو یہ حق حاصل تھا کہ وہ بیٹے کو اپنے ساتھ رکھیں۔ بیٹے کو ماں کی سرپرستی میں دینے کے لئے کوئی معقول وجہ درکار تھی۔ اتفاق سے ان کے والد نے عدالت میں جو بیان دیا اس سے ان کا ادّعا کمزور پڑ گیا۔ انہوں نے عدالت کے استفسار پر یہ یقین دہانی کی کہ سوتیلی ماں کا سلوک بیٹے کے ساتھ ٹھیک رہے گا۔ پھر جج نے یہ سوال کیا کہ وہ لڑکے کی تعلیم کا کیا انتظام کریں گے تو انھوں نے جواب دیا کہ پڑھائے وہ اولاد کو، جس کو نوکری کروانا ہو۔ اللہ کا دیا بہت کچھ ہے۔ وہ بیٹھ کر کھائے گا۔" جج نے فیصلہ دیا کہ بچے کو ماں کے ساتھ ہی رکھا جائے کیوں کہ وہ تعلیم دلوا رہی ہیں، اگر اسے والد کے ساتھ رکھا جائے تو وہ ان پڑھ رہ جائے گا۔ چنانچہ ساحرؔ اپنی ماں کی سرپرستی اور نگرانی میں تعلیم پاتے رہے۔ اسکول میں ان کا شمار اچھے اور محنتی طالب علموں میں ہوتا تھا۔ اردو اور فارسی کی تعلیم انہوں نے مولانا فیاضؔ ہریانوی سے حاصل کی ان کے فیضِ تربیت سے نہ صرف ساحرؔ کو ان زبانوں پر عبور حاصل ہو گیا بلکہ شعر و ادب سے بھی انہیں خاص دلچسپی پیدا ہو گئی۔

اب وہ خود بھی شعر کہنے لگے تھے۔ ساحرؔ کی پیدائش پر والدین نے کلام مجید دیکھ کر ان کا نام تجویز کیا تھا اب ساحرؔ کو اپنے شاعرانہ جنم پر تخلص کی تلاش ہوئی تو انھوں نے کلامِ اقبالؔ سے رجوع کیا۔ اقبالؔ کی نظم "داغ" پر پہونچے تو ان کی نظر اس شعر پر ٹھہر گئی۔

اس چمن میں ہوں گے پیدا بلبلِ شیراز بھی
سینکڑوں ساحرؔ بھی ہوں گے صاحبِ اعجاز بھی

انہیں ساحرؔ کا لفظ پسند آیا اور یوں عبدالحئی، ساحرؔ لدھیانوی بن

گئے آج وہ عام طور پر اس تخلص ہی سے پہچانے جاتے ہیں ان کے اصلی نام سے بہت کم لوگ واقف ہیں۔

انٹرنس پاس کرنے کے بعد انھوں نے گورنمنٹ کالج لدھیانہ میں داخلہ لیا۔ کالج میں ان کے مضامین فلسفہ اور فارسی تھے لیکن انہیں معاشیات اور سیاسیات سے دلچسپی پیدا ہوئی اور انھوں نے اپنے طور پر ان علوم کی کتابوں کا مطالعہ کیا اسی زمانے میں کمیونسٹ پارٹی کے زیر اثر تنظیم آل انڈیا سٹوڈنٹس فیڈریشن کے کارکنوں سے ان کا ربط پیدا ہوا۔ اور وہ اس تنظیم کے کاموں میں سرگرمی سے حصہ لینے لگے۔ وہ مزدوروں کے اجتماعوں اور سیاسی جلسوں میں بھی تقریریں کرنے لگے اور اپنی سیاسی نظمیں سنانے لگے کسی دن ساحر جلسہ میں تقریر کرنے کے لئے جانے اور گھر سے دیر تک غائب رہتے تو ان کی والدہ دشمنوں کا خیال کرکے بیٹے کے تعلق سے پریشان ہوتیں۔ پھر جب انہیں ساحر کی سرگرمیوں کا علم ہوا تو انھوں نے ساحر کو اطلاع دیئے بغیر ان کے بعض جلسوں میں شرکت کی جب انھوں نے دیکھا کہ لوگ ان کی تقریر انہماک سے سن رہے ہیں اور ان کی آواز میں آواز ملا کر نعرے لگا رہے ہیں تو انھیں اطمینان ہو گیا کہ ان کے بیٹے کو کوئی گزند نہیں پہنچا سکتا۔ اس کے برخلاف ساحر کے والد ان کی سرگرمیوں سے ناخوش تھے۔ ایک بار ڈپٹی کلکٹر نے ان کے سامنے ساحر کی شاعری کی تعریف کی تو وہ بہت خوش ہوئے اور اس بات پر فخر کرنے لگے کہ ان کا بیٹا مشہور شاعر بن گیا ہے۔ پھر جب انہیں پتہ چلا کہ ساحر زمینداروں اور جاگیرداروں کے خلاف تقریریں کرتے ہیں تو دکھ کے ساتھ کہنے لگے کہ اللہ نے ایسی اولاد دی کہ باپ

کی زمینداری ختم کرانا چاہتا ہے۔" عام زمینداروں اور جاگیرداروں کی طرح ساحر کے والد بھی انگریزوں کی وفاداری کا دم بھرتے تھے۔ انگریزی حکام کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش میں لگے رہتے۔ ساحر کی سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے ان پر بار بار حکومت کا عتاب نازل ہوا۔ ان کی بعض نظمیں ضبط کر لی گئیں۔ بی اے کے آخری سال میں وہ لدھیانہ سے لاہور منتقل ہو گئے، جہاں انہوں نے دیال سنگھ کالج میں داخلہ لیا۔ اور اسٹوڈنٹس فیڈریشن کے صدر چنے گئے۔ ان کی سیاسی سرگرمیوں کے باعث اربابِ اقتدار نے انھیں امتحان میں بیٹھنے سے قبل ہی کالج چھوڑنے پر مجبور کر دیا۔ اور یوں ان کی تعلیم کا ایک سال ضائع ہو گیا اگلے برس انھوں نے اسلامیہ کالج لاہور میں داخلہ لیا۔ مگر وہاں کا ماحول بھی انہیں راس نہ آیا۔

اب ساحر کا دل تعلیم سے کچھ اچاٹ ہو گیا تھا انہوں نے کالج کو خیرباد کہہ دیا۔ اور رسالہ "ادب لطیف" کے ادارے سے منسلک ہو گئے۔ ان کا اولین مجموعۂ کلام "تلخیاں" ان کے زمانۂ طالب علمی ہی میں شائع ہو چکا تھا۔ اور وہ ایک ابھرتے ہوئے نوجوان شاعر کی حیثیت سے ادبی دنیا میں روشناس ہو چکے تھے، ادبِ لطیف کے اداریوں، مضامین اور تبصروں نے ساحر کو ترقی پسند تحریک کے رہنما نقادوں کی صف میں پہونچا دیا۔

ادبِ لطیف کے علاوہ ساحر بعض دوسرے ترقی پسند رسالوں سے بھی وابستہ رہے، مثلاً شاہکار، اور سویرا، ایک مدیر کی حیثیت سے انھوں نے نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کی، اور رہنمائی کی۔

اکتوبر ۱۹۴۸ء میں حیدرآباد میں اردو کے ترقی پسند مصنفین کی کل

ہند کانفرنس منعقد کی گئی۔ ساحر کو اس کانفرنس کے لئے خاص طور پر مدعو کیا گیا اور خواہش کی گئی کہ وہ کانفرنس کے لئے مقالہ لکھیں کانفرنس کے منتظمین اور شرکا ساحر کی شہرت سے متاثر تھے لیکن شخصی طور پر ان سے متعارف نہیں تھے۔ ساحر کانفرنس میں شرکت کے لئے پہونچے تو تئیس چوبیس برس کے نوجوان کو دیکھ کر سب حیرت زدہ رہ گئے کیوں کہ ان کی تحریروں سے یہ تاثر پیدا ہوتا تھا کہ وہ پختہ عمر کے ادیب ہوں گے۔ کانفرنس میں پڑھے جانے والے مقالوں کی تعداد بہت زیادہ تھی اس لئے طے پایا کہ طویل مقالے نہ پڑھے جائیں۔ ساحر سے بھی یہی کہا گیا تو انھوں نے یہ کہہ کر کہ میں نے بڑی محنت سے یہ مقالہ لکھا ہے پورا مقالہ سنانے پر اصرار کیا بادلِ ناخواستہ انھیں اس کی اجازت دی گئی لیکن جب انھوں نے مقالہ پڑھنا شروع کیا تو لوگ ہمہ تن گوش ہو گئے اور اس مقالے کو بہت زیادہ پسند کیا گیا۔ جب مضمون ختم کر کے پلٹے تو سجاد ظہیر نے گلے لگا لیا۔ اور مبارک باد دی۔ کانفرنس ختم ہونے کے بعد سجاد ظہیر، کرشن چندر، مجاز اور سردار جعفری انہیں اپنے ساتھ بمبئی لے گئے وہاں سے چند روز بعد وہ پنجاب واپس ہوئے۔

ادب لطیف کی ملازمت کا سلسلہ ختم ہو چکا تھا اور وہ کسی دوسرے ذریعۂ روزگار کی تلاش میں تھے۔ انہیں دنوں ساحر کے ایک دوست ہندوستان کی تحریکِ آزادی پر ایک فلم بنانا چاہتے تھے فلم کا نام تھا "آزادی کی راہ پر" انھوں نے ساحر سے خواہش کی کہ وہ اس فلم کے لئے کچھ گانے لکھیں چنانچہ ساحر ان کے ساتھ بمبئی آئے۔ پہلے سلیمان چیمبر میں قیام کیا پھر وارڈن روڈ پر منتقل ہوئے۔ اس زمانے میں بہت سے

نوجوان ادیب اور شاعر بمبئی میں اکٹھا ہو گئے تھے۔ کرشن چندر، ساغر نظامی
اختر الایمان، کیفی اعظمی، شاہد لطیف، ممتاز حسین، میرا جی، ممتاز مفتی
مدھوسدن، ظ۔ انصاری، محمد مہدی، الزئ قدوس صہبائی، حمید اختر،
رفعت سروش، وشوامتر عادل، نیاز حیدر، مجروح سلطانپوری، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور
اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، یہ تمام ادیب شاعر، فلم یا صحافت
سے وابستہ ہو کر یا پھر کسی اور سلسلے میں بمبئی میں مقیم تھے۔ ان کے علاوہ مجاز
جذبی، جاں نثار اختر، مخدوم، ابراہیم جلیس اور دوسرے ادیب بمبئی آیا
کرتے تھے۔ جوش ملیح آبادی پونہ میں تھے وہ بھی اکثر بمبئی آجاتے۔ اس
کی وجہ سے کافی ہماہمی رہنے لگی۔ بمبئی میں اردو کے اتنے سارے ادیب
شاعر یکجا ہو گئے تو انجمن ترقی پسند مصنفین میں اردو کا ایک الگ شعبہ
بھی قائم کر دیا گیا اور انجمن کے عام جلسوں کے علاوہ جن میں اردو ہندی
اور گجراتی زبانوں کے ادیب شامل ہوتے تھے اردو کے ادیبوں کے
علاحدہ جلسے بھی منعقد کئے جاتے تھے۔ اردو شعبے کی کمیٹی کا کنوینر حمید
اختر کو بنایا گیا۔

اب انجمن ترقی پسند مصنفین کے ہفتہ وار جلسے پابندی کے ساتھ
سجاد ظہیر کے مکان پر منعقد ہونے لگے۔ ساحر بھی ان جلسوں میں شریک
ہوتے۔ اور مباحث میں حصہ لیتے۔ اس زمانے میں ترقی پسند تحریک نے
کافی مقبولیت حاصل کر لی۔ بمبئی اور اس کے نواح میں جو بھی ادبی جلسے
اور اس کے مشاعرے منعقد ہوتے ان میں ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں
کو خاص طور پر مدعو کیا جاتا تھا۔ نوجوان شعرا میں ساحر لدھیانوی،
سردار جعفری، کیفی اعظمی اور مجاز کی نظمیں بہت پسند کی جاتی تھیں۔

اعلانِ آزادی اور تقسیم ہند کے بعد ملک کے طول و عرض میں
فسادات پھوٹ پڑے۔ لدھیانہ بھی فساد کی زد میں آچکا تھا۔ اس وقت
ساحرؔ بمبئی میں تھے اور ان کی والدہ لدھیانہ میں۔ سخت پریشانی کے عالم
میں ساحرؔ دہلی پہونچے۔ دہلی میں ساحرؔ اپنے ایک ہندو دوست کے گھر
ٹھہرے تھے مگر جب اس علاقے میں فساد بہت بڑھ گیا تو نئی دہلی میں
اپنے ایک سکھ دوست کے گھر منتقل ہو گئے۔ انھوں نے اپنی آنکھوں سے
فسادات کا خونیں منظر دیکھا۔ اس کا گہرا اور شدید تاثر نظم "آج" کی صورت
ڈھل گیا۔ یہ نظم انھوں نے ۱۱ر ستمبر ۱۹۴۷ء کو آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر
کی۔ حالات اتنے خطرناک تھے کہ وہ خود لدھیانہ نہیں جا سکتے تھے۔ ان کے
ہندو اور سکھ احباب نے ان کی والدہ کے بارے میں معلومات حاصل کیں
پتہ چلا کہ وہ مہاجرین کے کیمپ میں بھجوا دی گئی تھیں۔ جہاں سے شاید
انہیں ریفیوجی ٹرین میں لاہور بھیج دیا گیا۔ ساحرؔ ان کی تلاش میں لاہور روانہ
ہوئے۔ لاہور میں معلوم ہوا کہ وہ شورش کاشمیریؔ کے یہاں ٹھہری ہوئی
ہیں۔ لاہور کے احباب کی خواہش تھی کہ وہ وہیں رہ جائیں ویسے بھی غیر منقسم
پنجاب کا لاہور ان کی نوجوانی کے خوابوں کا شہر اور وطنِ ثانی رہ چکا تھا
پھر بھی ساحرؔ یہاں مستقل قیام کے لئے خود کو ذہنی طور پر آمادہ نہ کر
سکے۔ اور اپنی والدہ کو لے کر ہندوستان چلے آئے۔

۱۹۴۸ء میں انھوں نے دہلی سے ماہنامہ "شاہراہ" کا اجرا کیا۔ یہ
رسالہ حالی پبلشنگ ہاؤس کے مالک بدر صاحب اور محمد یوسف جامعی
کے تعاون سے جاری ہوا تھا۔ پرکاش پنڈت یہاں جوائنٹ ایڈیٹر کی
حیثیت سے ساحرؔ کے ساتھ کام کرنے لگے۔ ساحرؔ اور پرکاش پنڈت کی

ادارت میں یہ رسالہ ترقی پسند تحریک کا نقیب اور ترجمان بن گیا۔ تزئین و ترتیب اور ادبی معیار کے لحاظ سے اردو رسالوں میں سے ایک نمایاں مقام حاصل ہو گیا۔ شاہراہ کے ساتھ ساتھ ساحر نے سردار گوربخش کے رسالہ "پریت لڑی" کی بھی ادارت کی۔ اس رسالے میں بھی پرکاش پنڈت ان کے ساتھ بحیثیت نائب مدیر کام کرتے تھے۔ دہلی میں ساحر اور پرکاش پنڈت کا قیام پل بنگش میں تھا، جوش ملیح آبادی بھی وہیں مقیم تھے۔

مئی سنہ ۱۹۴۹ء کے اواخر میں بھیمڑی (بمبئی) میں ترقی پسند مصنفین کی پانچویں کل ہند کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس کانفرنس کا مقصد ہندستان کی آزادی کے بعد بدلے ہوئے حالات میں ترقی پسند رویے اور ترقی پسند ادیبوں کے رول کا از سرِ نو تعین کرنا تھا۔ ترقی پسند مصنفین کی بناڈالنے والوں میں زیادہ تر ادیب مارکسزم سے متاثر تھے۔ لیکن انہوں نے اپنے سیاسی نظریئے کو ترقی پسندی کی اساس بنانے سے احتراز کیا کیوں کہ وہ تمام انسانیت دوست اور آزادی خواہ ادیبوں کو ایک پلیٹ فارم پر جمع کرنا چاہتے تھے۔ حصولِ آزادی کے بعد یہ مسئلہ پوری شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آیا کہ ملک میں کونسا معاشی نظام رائج کیا جائے کانگریس برسرِ اقتدار آنے کے بعد جمہوریت اور سوشلزم کے دعووں اور وعدوں کو فراموش کر کے سرمایہ داروں کے مفادات کی نگہبان بن گئی تھی دوسری طرف کمیونسٹ پارٹی نے ایک انتہا پسند رویہ اپناتے ہوئے کانگریس حکومت کے خلاف مسلح جدوجہد شروع کر دی تھی۔ ان حالات میں مختلف سیاسی نقاطِ نظر رکھنے والے ادیبوں کا متحدہ محاذ باقی نہیں رہ سکتا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی قیادت شروع ہی سے اشتراکی ادیبوں کے

ہاتھ میں تھی۔ انھوں نے محسوس کیا کہ اب ۱۹۳۶ء کا اعلان نامہ از کار رفتہ ہو چکا ہے طبقاتی جدوجہد کے اس موڑ پر وہ ادیب ہی ترقی پسند کہلا سکتے ہیں جن کی ہمدردی نچلے طبقے سے وابستہ ہو اور جن کا مطمح نظر ایک غیر طبقاتی اشتراکی نظام کی تشکیل ہو۔ چنانچہ بھیمڑی کانفرنس میں ایک نیا اعلان نامہ پیش کیا گیا جس میں عالمی امن کے قیام کے علاوہ سوشلزم کے لئے جدوجہد پر زور دیا گیا۔ ساحر لدھیانوی نہ تو کمیونسٹ پارٹی کے کبھی ممبر رہے اور نہ ہی انھوں نے کبھی کسی اور جماعت کی باضابطہ رکنیت حاصل کی تھی لیکن وہ شروع ہی سے اشتراکیت کے حامی تھے اور اپنی شاعری میں ہمیشہ اس نقطہ نظر کو پیش کرتے آئے تھے۔ مارکسزم سے ان کی دلچسپی اور وابستگی (COMMITMENT) کسی بیرونی دباؤ کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ ان کے اپنے مطالعے، مشاہدے اور تجربوں کی دین تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بھیمڑی کانفرنس کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین کی پالیسی میں تبدیلی کے زیر اثر ان کے لئے اپنے تخلیقی روّیے کو بدلنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا تھا۔

بھیمڑی کانفرنس کے بعد ساحر نے مستقل طور پر بمبئی میں سکونت اختیار کر لی پہلے وہ کرشن چندر کے گھر میں اقامت گزیں ہوئے جو چار بنگلہ (اندھیری) میں واقع تھا اور کوور لاج کے نام سے مشہور تھا۔ اب انہیں فلموں میں کام ملنے لگا اور ان کی مالی حالت بہتر ہو گئی۔ جب کرشن چندر کے مکان کے اوپر کا حصہ خالی ہو گیا تو انہوں نے اسے کرایہ پر حاصل کر لیا اور اپنی والدہ کو جو الہ آباد میں ان کے ماموں کے ہاں مقیم تھیں بمبئی لے آئے۔ بمبئی میں فلمی زندگی سے مستقل طور پر وابستہ ہونے کے بعد (بازی) پہلی فلم تھی جس کے گانے ساحر نے لکھے تھے اور جو عام طور پر پسند کئے

گئے۔ فلموں میں ساحر کے گانے مقبول ہونے لگے تو ان کی مانگ بڑھتی گئی اور ساتھ ہی ساتھ معاوضے کی رقم میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ بازی کے علاوہ جال، پیاسا، تاج محل، برسات کی رات، نیا دور، گمراہ، سادھنا، داغ کبھی کبھی اور ایسی بے شمار فلمیں ہیں جن کی مقبولیت اور کامیابی میں ساحر کے گانوں کا بھی بڑا حصہ ہے۔ فلمی زندگی کی مصروفیات نے ساحر کو اس طرح گھیر لیا کہ شاعری کے لئے (جو ایک طرح سے کل وقتی کام ہے) مناسب وقت نکالنا ان کے لئے مشکل ہو گیا۔ اس کی تلافی انھوں نے اس طرح کی کہ فلمی گیتوں کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنا لیا۔ گیت وہ صرف پیسہ کمانے کے لئے نہیں لکھتے بلکہ اس بہانے کسی حد تک ان کے شعر گوئی کے ذوق کی تسکین بھی ہو جاتی ہے، شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی فلمی شاعری نغمے کے سہارے کے بغیر بھی دلکش اور اثر انگیز ہوتی ہے۔ فلموں کے لئے انہوں نے جو گیت اور غزلیں لکھیں اس میں اپنے سیاسی اور سماجی تصورات کے اظہار کی بھی گنجائش نکال لی۔ یہ اس لئے ممکن ہو سکا کہ ساحر کو فلمی دنیا میں ایسا مضبوط موقف حاصل ہو گیا ہے کہ وہ پروڈیوسروں اور موسیقاروں سے اپنی مرضی منوا سکتے ہیں۔ ساحر نے نہ صرف یہ کہ اپنی شاعری کے معیار کو گرنے نہیں دیا بلکہ فلمی شاعری کے معیار کو بلند کر کے اس بد ذوقی کی روک تھام کی جسے فلم بینوں پر مسلّط کیا جا رہا تھا۔ ساحر سے پہلے کسی شاعر نے یہ جسارت نہیں کی کہ فلموں کے لئے لکھے ہوئے گیتوں اور نغموں کو یکجا کر کے کتاب کی صورت میں شائع کرے۔ ساحر کے فلمی نغموں کا مجموعہ "گاتا جائے بنجارہ" کے نام سے شائع ہوا تو نقادانِ سخن نے محسوس کیا کہ اس مجموعے کی شاعری ساحر کے دوسرے کلام سے کسی حد تک مختلف ضرور ہے لیکن ان

کے عام معیار سے کسی طرح پست نہیں ہے اس مجموعے کی مقبولیت کا اندازہ یوں لگایا جا سکتا ہے کہ ۷۴، ۱۹ء تک اس کے گیارہ ایڈیشن شائع ہوگئے۔
فلم سے وابستہ ہونے کے بعد اگرچہ ان کی شعر گوئی کی رفتار نسبتاً کم ہوگئی لیکن شاعر کی حیثیت سے ان کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں ہوئی اس کا اندازہ یوں لگایا جا سکتا ہے کہ ۱۹۴۵ء سے ۱۹۷۴ء تک تلخیاں کے بائیس ایڈیشن شائع ہوئے۔ "تلخیاں" ہندی کے قارئین میں بھی بے حد مقبول ہوئی۔ ہندی میں اس کے بارہ ایڈیشن چھپے۔ حال ہی میں "تلخیاں" کو گورمکھی رسم خط میں شائع کیا گیا۔

۱۹۵۵ء میں ان کی طویل نظم "پرچھائیاں" کتابی صورت میں شائع ہوئی، یہ نظم عالمی امن کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ اور اس تحریک کا حصہ ہے جو جنگ باز سامراجی ممالک کو ان کے بہیمانہ عزائم سے روکنے کے لئے ساری دنیا کے ادیبوں، شاعروں اور دوسرے دانشوروں کی طرف سے اس صدی کے چھٹے دہے میں شروع کی گئی۔ اردو میں بھی اس موضوع پر کہانیاں اور نظمیں لکھی گئیں۔ ساحر کی طویل نظم "پرچھائیاں" عالمی امن پر ایک موثر نظم ہے جو نہایت دل نشیں پیرائے میں لکھی گئی ہے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی" اردو میں اس موضوع پر یہ سب سے اچھی نظم ہے [1]۔
بعد میں اس نظم کو تلخیاں کے چودھویں اور پندرہویں ایڈیشن میں شامل کر دیا گیا۔ اور پھر جب ساحر کا تیسرا مجموعہ "آؤ کہ کوئی خواب بُنیں" ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا تو پرچھائیاں کو اس مجموعے میں شریک کر کے "تلخیاں" سے خارج کر دیا گیا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ۱۹۷۱ء تک ساحر نے جو نظمیں اور غزلیں کہیں وہ ان کے مجموعۂ کلام "آؤ کہ کوئی خواب بُنیں" میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کو

کو بھی تلخیاں کی طرح ہاتھوں ہاتھ لیا گیا اور چند ماہ میں اس کی ساری جلدیں فروخت ہوگئیں۔ ۱۹۷۲ء میں اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا اس مجموعے پر ساحر کو سوویت لینڈ نہرو ایوارڈ، اردو اکیڈمی ایوارڈ اور مہاراشٹر اسٹیٹ ایوارڈ پیش کئے گئے۔

بہت کم ادیبوں کو ان کی زندگی میں اتنی شہرت اور عزت حاصل ہوتی ہے جس کے وہ مستحق ہوتے ہیں اس معاملے میں ساحر لدھیانوی اردو شاعروں میں سب سے خوش قسمت رہے ہیں۔ متذکرہ ایوارڈ کے علاوہ ۱۹۷۱ء میں انہیں پدم شری کا اعزاز عطا کیا گیا۔ ۱۹۷۲ء میں حکومت مہاراشٹر نے ساحر کو جسٹس آف دی پیس (JUSTICE OF THE PEACE) اور بعد ازاں ۱۹۷۴ء میں اسپیشل ایگزیکٹیو مجسٹریٹ مقرر کیا۔ ۱۹۷۲ کی ہند پاک لڑائی میں ہمارے جوانوں نے بعض فوجی چوکیوں کو ساحر کے نام سے موسوم کیا۔ ۱۹۷۵ میں آرمی سروس کور CORPS کی طرف سے ایک اہم اعزاز یہ بخشا گیا کہ ان سے فوجی ترانہ (MARCHING SONG) لکھنے کی درخواست کی گئی۔ ساحر نے ان کی خواہش کے مطابق یہ ترانہ لکھا جسے ۲۸ اگست ۱۹۷۵ء کو ریکارڈ کیا گیا یہ ترانہ ہمارے جوانوں میں بے حد مقبول ہے۔

۱۹۷۵ء میں ممتاز امریکی سکالر کارلو کوپولا (KARLO KOPOLA) نے اردو شاعری میں ترقی پسند تحریک کے عنوان سے ساڑھے سات سو صفحات کا طویل مقالہ تحریر کیا جس پر شگاگو یونیورسٹی نے انہیں پی ایچ ڈی، کی ڈگری عطا کی۔ اس مطالعے کے لئے انھوں نے ہندوستان اور پاکستان کے پانچ اہم ترقی پسند شاعروں کا انتخاب کیا اس میں ساحر

لدھیانوی بھی شامل ہیں۔ ساحرؔ موجودہ دور میں نہ صرف ہندوستان کے سب سے زیادہ محبوب اور ہر دلعزیز شاعر ہیں بلکہ عالمی اہمیت کے شعرا میں انھوں نے اپنا مقام پیدا کر لیا ہے۔ دنیا کی مختلف زبانوں جیسے انگریزی، فرانسیسی، چیک، روسی، فارسی اور عربی میں ان کی شاعری کے ترجمے کئے جا چکے ہیں۔

اہلِ لدھیانہ کو اس بات پر بڑا ناز ہے کہ ساحرؔ جیسا عظیم شاعر ان کا ہم وطن ہے۔ ساحرؔ سے ان کی محبت عقیدت کی منزل پر پہونچ گئی ہے اس عقیدت کے اظہار کے طور پر لدھیانہ کی ایک سڑک ان کے نام سے موسوم کی گئی ہے۔ ۲۲ر نومبر ۱۹۷۰ء کو گورنمنٹ کالج لدھیانہ کی گولڈن جوبلی منائی گئی، جہاں ساحرؔ نے تعلیم پائی۔ اس موقع پر طے کیا گیا کہ کالج کے ان قدیم طالب علموں کو اعزاز دیئے جائیں جنھوں نے کسی شعبے میں کارہائے نمایاں انجام دیئے ہوں اس کے لئے نگاہِ انتخاب ساحرؔ لدھیانوی اور مشہور مصور ہرکشن لعل پر پڑی۔ چنانچہ گولڈن جوبلی تقاریب میں ان فن کاروں کو خاص طور پر مدعو کیا گیا اور ان کی اعلیٰ خدمات کی ستائش کرتے ہوئے انہیں گولڈ میڈل عطا کئے گئے۔

حال ہی میں حکومت پنجاب نے اپنی ریاست سے تعلق رکھنے والے اس ممتاز شاعر کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے ریاست کا اعلیٰ ترین ادبی ایوارڈ دینے کا اعلان کیا۔ اسی سلسلے میں ۱۲ر ستمبر ۱۹۷۲ء کو جالندھر شہر میں ایک عظیم الشان ادبی اجتماع منعقد کیا گیا، جس میں پنجاب سرکار کے وزیر تعلیم سردار لکھ چندر سنگھ نے انہیں گولڈ میڈل، ابھنندن گرنتھ اور سروپا (شال) پیش کرنے کے علاوہ نقد رقم بھی پیش کی۔

ساحر جتنے بڑے شاعر ہیں اتنے ہی عظیم انسان بھی ہیں۔ ان کی زندگی اور ان کے فن میں کوئی بھید نہیں ہے۔ اپنی شاعری میں انہوں نے انسان اور انسانیت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ خود بھی اس معیار پر بڑی حد تک پورا اترتے ہیں۔ برسوں پہلے کیفی اعظمی نے ساحر کی شخصیت کے بارے میں جو تاثرات پیش کئے تھے وہ آج بھی ان کے ہر ملنے اور جاننے والے کے احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

کیفی نے کہا۔

"وہ جتنے کامیاب شاعر ہیں اتنے ہی اچھے
دوست بھی ہیں جو خلوص ان کے فن میں ہے
وہی شخصیت میں ہے احساس و تاثر
کی جو شدّت ان کی نظموں میں ملتی ہے۔
وہی زندگی میں نظر آتی ہے جو بھولاپن ان
کے چہرے پر ہے وہی لہجے میں ہے"۔ ۱

ساحر کو انسان اور انسانیت کی اعلیٰ قدروں سے بے حد پیار ہے۔ ان کی ہمدردیاں شروع ہی سے سماج کے کچلے ہوئے طبقات اور مظلوم انسانوں کے ساتھ وابستہ رہیں جیسا کہ کیفی نے لکھا ہے۔

"نجی زندگی کی محرومیوں شکستوں اور الجھنوں نے
ساحر کو اس قدر گھلایا پگھلایا ہے کہ اب ان میں احساس ہی
احساس باقی رہ گیا ہے جس کے تار کسی مدھم سی تحریک سے
جھنجھنا اٹھتے ہیں۔ اور ان کا رواں دواں ہر بے انصافی کے

۱؎ ساحر اور اس کی شاعری (مرتبہ پرکاش پنڈت) ص ۱۶

خلاف احتجاج کرنے لگتا ہے۔"

محنت کش طبقے سے ساحرؔ کی ہمدردی محض نظریاتی یا جذباتی سطح پر نہیں رہی۔ انہوں نے خود بھی شدید معاشی سختیاں جھیلیں، بے گھری اور فاقہ کشی کی صعوبتیں اٹھائیں پھر سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف جذبات کا اظہار شاعری ہی میں نہیں کیا بلکہ سیاسی جدوجہد میں عملی حصہ بھی لیا۔

فاقہ کش غریبوں مزدوروں اور کسانوں کے بعد ساحرؔ کی ہمدردیوں کا مرکز ہندوستانی عورت رہی ہے۔ وہ ہندوستانی سماج میں عورتوں کی زبوں حالی اور مظلومیت سے حد درجہ متاثر رہے ہیں اور نظم و نثر میں اپنے ان احساسات کا اظہار کرتے آئے ہیں۔ انھیں اپنی مرحوم ماں سے بے حد پیار تھا اپنی ماں کے دمِ آخر تک وہ ان کی دل جوئی کرتے رہے اور ہر طرح سے خدمت بجالاتے رہے۔ ۳۱ر جولائی ۱۹۷۶ء کو وہ ساحرؔ سے ہمیشہ کے لئے جدا ہو گئیں۔ ساحرؔ کو اپنی ماں کی وفات کا اس قدر شدید صدمہ ہوا ہے کہ وہ ابھی تک اس کے اثر سے نہیں نکل سکے ہیں اور یوں لگتا ہے کہ ان کے دل پر یہ داغ ہمیشہ ہرا اور تازہ رہے گا۔

ساحرؔ نہایت ملن سار، خلیق، خوش طبع اور دوست نواز انسان ہیں۔ دوستوں سے انہیں دل شکن تجربے بھی ہوئے لیکن انھوں نے کبھی برا نہیں مانا اور ہمیشہ عفو و ایثار سے کام لیتے رہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بچپن میں انہیں جو پیار اپنے باپ اور عزیز و اقارب سے نہیں مل سکا وہ ان کی زندگی بھر کی تشنگی بن گیا۔ اس تشنگی نے انہیں ایک پرخلوص انسان اور ایک انسان دوست شاعر بنا دیا۔

ساحرؔ کے نظریات

ساحرؔ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم ایک ایسی دنیا میں پہونچ جاتے ہیں جو ساحرؔ کی تخلیق کردہ دنیا ہے جہاں سے ہم اپنی دنیا کو مخصوص تنقیدی زاویئے سے دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ شاعر کی تخلیق کردہ دنیا کی زمانی اور مکانی وسعت اور گہرائی اس کی بصیرت پر موقوف ہوتی ہے۔ کسی شئے کی بصیرت کے لئے معروض کا قریب سے مشاہدہ اور تجزیہ کافی نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ دوسرے معروضات کی نسبت اور اضافت سے اسے پرکھا جائے۔ جزئیات سے آگاہی اس وقت ہو سکتی ہے جبکہ کسی شئے کو نزدیک سے دیکھا جائے لیکن اس کی شکل، وضع قطع اور مجموعی خط و خال کا اندازہ لگانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کی جسامت کی مناسبت سے درمیان میں فاصلہ قائم کیا جائے۔ طویل فاصلے سے فضا کا مشاہدہ اس شئے کو دوسری اشیاء کی نسبت اور اضافت کے ساتھ ہمارے سامنے لے آئے گا۔ یہ تینوں صورتیں یکجا ہوتی ہیں تو مشاہدے میں گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے بالکل اس طرح جب ایک فن کار زندگی کا قریبی مشاہدہ اور مطالعہ محدود سماجی نقطۂ نظر سے نہیں کرتا بلکہ تاریخی اور مابعد الطبیعاتی نقاط نظر بھی اس مشاہدے میں شامل کر لیتا ہے تو اس کی نگاہ آفاقی بن جاتی ہے۔ اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کی مثال سے اس نکتے کی وضاحت کی جا سکتی ہے کوئی معمولی شاعر مسجد قرطبہ کو دیکھتا تو اس کی تعریف میں ایک قصیدہ نما نظم لکھ دیتا اور محبوب کے سراپا کی طرح اس عمارت کے حسن کو تشبیہات کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کرتا۔ مسجدِ قرطبہ کی دلکشی اور عظمت کی تعریف اقبالؔ نے بھی کی ہے لیکن اس کی حیثیت ضمنی ہے۔ یہ مشاہدے کی ابتدائی

سطح ہے جو اقبال کی نظم میں بھی ملتی ہے مسجدِ قرطبہ کو دیکھ کر اقبال کی نظروں کے آگے اسپین کی پوری تاریخ گھوم جاتی ہے اور یہ عمارت مسلمانوں کے عہدِ عروج کی داستان سنانے لگتی ہے یہ مشاہدے کی دوسری منزل تھی اقبال اگر یہیں ٹھہر جاتے تو اس نظم میں ایک جذباتی سطح ابھر آتی اور وہ زیادہ سے زیادہ مسلمانوں کو عظمتِ رفتہ کی یاد دلا کر اس نظم کے ذریعے ان میں نیا عزم اور حوصلہ پیدا کرنے کی کوشش کرتے لیکن اس نظم میں یہ سطح بھی محض ایک پس منظر تعمیر کرتی ہے۔ اب اقبال مسجدِ قرطبہ کو مسلمانوں کے فنِ تعمیر کے شاہکار کی حیثیت سے دیکھتے ہیں اور غور کرتے ہیں کہ اس میں رنگِ دوام کیوں کر پیدا ہوا اور وہ اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ جذبۂ عشق کی وجہ سے جب انسان کی خودی مستحکم اور بلند ہوتی ہے تو اس کا عمل زمان متسلسل کی حدوں میں مقید نہیں رہتا۔ اس طرح مسئلۂ زمان بھی ان کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے وہ زمان، خودی، عشق اور فن کے تصورات کو سموتے ہوئے آخر میں نظم کے بنیادی احساس اور مرکزی خیال کو پیش کرتے ہیں۔

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

اس جائزے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ "مسجدِ قرطبہ" اس نظم کا اصل موضوع نہیں ہے۔ اقبال کے کلام میں اکثر عنوانات صرف نظموں کے نام ہیں وہ نظموں کے موضوعات کی نشان دہی نہیں کرتے ایسی شاعری کو الگ الگ موضوعات میں تقسیم بھی نہیں کیا جا سکتا۔

ساحر کی بیشتر نظموں میں بھی عنوان اور موضوع اس طرح ایک دوسرے سے بہت کم تعلق رکھتے ہیں۔ انھیں موضوعات کے لحاظ سے الگ الگ خانوں

میں بانٹا بھی نہیں جا سکتا۔ ساحر کی شاعری کے سرسری مطالعہ سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ ساری نظمیں اور غزلیں ایک منفرد شخصیت کے تجربات اور محسوسات کا اظہار ہیں جو ایک دوسرے سے مربوط ہو کر نہ صرف حیات اور کائنات کی ایک خاص زاویئے سے تصور کشی کرتی ہیں بلکہ زندگی پر تنقید کرتے ہوئے اس کو ایک مثالی اور امکانی دنیا کے تصور کے مطابق ڈھالنے کی دعوت بھی دیتی ہیں اس کی ایک عمدہ مثال ساحر کی نظم "تاج محل" ہے۔ ساحر نے اپنی شاعری میں جس دنیا کو پیش کیا ہے اس میں انسان کے وجودی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کا گزر نہیں مارکسی فلسفے کو عقیدے کے طور پر قبول کرنے والے شاعر ان مسائل کو طے شدہ تصور کرتے ہوئے ان کی طرف سے اپنے ذہن کے دریچے بند کر لیتے ہیں حالانکہ خود مارکسزم کوئی ادعائی (Dogmatic) فلسفہ نہیں بلکہ وہ ایک فکری طریقۂ کار ہے جس سے حیات و کائنات کے گوناگوں حل طلب مسائل کو سلجھانے میں مدد لی جا سکتی ہے لیکن اردو کے تمام ترقی پسند شعراء نے مارکسزم کو ایک عقیدے کے طور پر ہی قبول کیا ہے اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ انہوں نے مارکسزم کا براہ راست مطالعہ نہیں کیا بلکہ کمیونسٹ پارٹی کے توسط سے وہ اس فلسفے سے متعارف ہوئے یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ صرف کمیونسٹ پارٹی کے پیش کردہ اشتراکی اور کمیونسٹ معاشرے کی تصویر سے متاثر ہوئے، اس کے فکری نظام سے دلچسپی نہیں لی۔ اس طرح ان کی دنیا صرف انسان کے سماجی مسائل تک محدود ہو کر رہ گئی بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہو گا کہ ان کے سامنے اپنے عہد کے ہندوستان کے مخصوص معاشی اور معاشرتی مسائل تھے صرف جنگِ عظیم نے ان کی فکر کے حصار کو عارضی طور پر توڑا تھا جب وہ عالمِ انسانیت کو

لاحق فاشزم کے خطرے سے آگاہ ہوئے۔ اس خطرے کا احساس انہیں ہندوستانی
کمیونسٹ پارٹی نے دلایا تھا۔ اگر جرمن فوجیں ماسکو کی طرف پیش قدمی نہ
کرتیں اور روس و جرمن اپنے پہلے معاہدے پر قائم رہتے تو اس جنگ
کی نوعیت ہی مختلف ہوتی اور فاشزم عالم انسانیت کے لئے خطرناک قرار
نہیں پاتا۔۔ ساحر کی شاعرانہ فکر بھی دوسرے ترقی پسند شعرا کی طرح
انہیں حدود میں گھری رہی۔ ان کے پیش نظر ہم عصر ہندوستان کی یہ تصویر
تھی کہ جاگیردارانہ نظام یہاں دم توڑ چکا ہے لیکن ترقی پذیر اور ترقی پسند
سرمایہ دارانہ نظام نے اس کی جگہ نہیں لی۔ ہندوستان سیاسی اور معاشی
اعتبار سے انگریز سامراج کا غلام بن گیا ہے۔ انگریز سامراج کا معاشی مفاد
اس میں مضمر ہے کہ ہندوستان میں سرمایہ داریت کی نشوونما نہ ہو چنانچہ
وہ جاگیردارانہ نظام کے ظاہری نشانات کو تو ختم کر دیتا ہے لیکن سماج
میں اس کے پھیلائے ہوئے زہر کو دور نہیں کرتا۔ مقامی سرمایہ داروں
کو ابھرنے کا موقع نہیں دیتا کیوں کہ اس سے ان کے تجارتی مفادات
متاثر ہونے کا اندیشہ تھا۔ انگریزی تعلیم کی وجہ سے ہندوستان میں بالخصوص
اعلیٰ متوسط طبقے میں سیاسی بیداری کی لہر دوڑ گئی تھی اس طبقے کی قیادت میں
دوسرے طبقات بھی آزادی کی جدوجہد میں شریک ہو گئے تھے۔ انگریز سماج سے
چونکہ تمام طبقوں کو نقصان پہونچ رہا تھا اس لئے آزادی کی جدوجہد میں طبقاتی
اختلاف اور معاشی مفادات کے ٹکراؤ کا خیال کئے بغیر تمام طبقات متحد ہو گئے۔ یہ
وہ زمانہ تھا جب کہ اصلاحی تحریکیں جزوی طور پر اپنے مقاصد کی تکمیل کر کے عملی
میدان سے کنارہ کش ہو چکی تھیں اور ان کی جگہ سیاسی تحریکوں نے لے لی تھی۔
عام طور پر لوگوں کی توجہ سماجی مسائل سے ہٹ کر سیاست پر مبذول ہو گئی

تھی۔ لیکن سماج کے ایسے مسائل جن کا تعلق روزمرہ زندگی کے معاملات سے تھا سیاسی رہنماؤں، دانشوروں اور فن کاروں کے غور و خوض کا موضوع بنتے رہے۔ یہی سیاسی اور سماجی مسائل ساحرؔ کی شاعری میں بھی جگہ پاتے ہیں۔ وہ اشتراکی اور انسانیاتی (HUMANistic) نقطۂ نظر سے ان مسائل کا جائزہ لیتے ہیں۔ اور کسی قدر جذباتی انداز میں اپنے خیالات اور تاثرات کا اظہار کرتے ہیں۔ ساحرؔ کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے جس مثالی دنیا کی تصویر سامنے آتی ہے وہ ایک اشتراکی اور غیر طبقاتی معاشرہ ہے جن میں ایک طبقہ دوسرے طبقے کا استحصال نہیں کرتا، جو غلامی، جہل اور افلاس کی لعنتوں سے پاک ہے جس میں مذہب کے نام پر لوگ ایک دوسرے کا خون نہیں بہاتے، جہاں اونچے اونچے مکانوں کی ڈیوڑھیوں کے تلے بھوکے بھکاریوں کی صدائیں نہیں گونجتی ہیں۔ جہاں پُر پیچ گلیوں اور بے خواب بازاروں میں عصمت کے سودے نہیں کئے جاتے، جہاں بھوک اور فاقے سے لوگ سسک سسک کر جانیں نہیں دیتے، جہاں شعر و فن اور عشق و محبت چاندی کے ترازو میں نہیں تولے جاتے، جہاں سامراجی ملک اپنے استحصالی مقاصد کی تکمیل اور اپنے وجود کی برقراری کے لئے عالمِ انسانیت کو جنگ کی آگ میں نہیں جھونکتے اس کے مقابلے میں وہ دنیا جس کا عکس ساحرؔ نے اپنے کلام میں پیش کیا ہے ان تمام برائیوں اور لعنتوں سے معمور ہے۔ اس دنیا کی ایک تصویر ملاحظہ ہو۔

مرے جہاں میں سمن زار ڈھونڈنے والے
یہاں بہار نہیں آتشیں بگولے ہیں
دھنک کے رنگ نہیں سرمئی فضاؤں میں
افق سے تا بہ افق پھانسیوں کے جھولے ہیں

پھر ایک منزلِ خونبار کی طرف ہیں رواں
وہ رہنما جو کئی بار راہ بھولے ہیں
بلند دعوئے جمہوریت کے پردے میں
فروغِ مجلس و زنداں ہے تازیانے ہیں
بنامِ امن ہیں جنگ و جدل کے منصوبے
بہ شورِ عدل تفاوت کے کارخانے ہیں
دلوں پہ خوف کے پہرے لبوں پہ قفلِ سکوت
سروں پہ گرم سلاخوں کے شامیانے ہیں

اس دور کے دیگر ترقی پسند شاعروں کی طرح ساحرؔ بھی اس بات پہ پورا یقین رکھتے ہیں کہ اس دنیا کے یہ حالات ایک نہ ایک دن بدل کر رہیں گے کیوں کہ اس دنیا کا ایک اور منظر ان کی نظروں کے سامنے ہے وہ یہ دیکھ رہے ہیں ارتقائے انسانی کے بڑھتے ہوئے قافلے کو دیکھ کر آتش و آہن کے نظام کا دل ہل گیا ہے۔ چار طرف بغاوتوں کے ڈھول بج گئے ہیں۔ ارباب جواں مشعلیں جلاتے ہوئے نکل پڑے ہیں ساحرؔ کو اس کا پورا یقین ہے کہ ؎

پناہ لیتا ہے جس مجلسوں کی تیرہ نظام
وہیں سے صبح کے لشکر نکلنے والے ہیں
ابھر رہے ہیں فضاؤں میں احمریں پرچم
کنارے مشرق و مغرب کے ملنے والے ہیں
ہزار برق گرے، لاکھ آندھیاں اٹھیں
وہ پھول کھل کے رہیں گے جو کھلنے والے ہیں

(ڈھونڈ رہی ہے حیات)

وہ سیاسی اور سماجی شعور جو اشتراکی فلسفے کی دین ہے، ساحرؔ کے مزاج اور شخصیت میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ ان کے سارے مشاہدات، تجربات اور جذبات اسی چھلنی میں چھن کر شعر کا روپ اختیار کرتے ہیں۔ ویسے خود ساحرؔ کا تعلق سماج کے اونچے طبقے سے رہا ہے۔ ساحرؔ نے اس طبقے کی زندگی کے کریہہ اور تاریک پہلوؤں کا اپنی آنکھوں سے مشاہدہ کیا ہے وہ اپنے خاندان ہی کے نہیں بلکہ اس طبقے کے بھی باغی ہیں اور یہی باغیانہ جذبات ان کی تمام شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ ساحرؔ کی نظموں میں موضوعات کی کثرت اور تنوّع کے باوجود شروع سے آخر تک طرزِ احساس کی یکسانیت ملتی ہے اور اسی لئے ان کے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہوئی ہے۔ یہ طرزِ احساس ایک ایسی شائستہ، دردمند اور انسانیت دوست شخصیت کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو مجسّم ہمدردی اور پیکرِ ایثار ہے۔ وہ خود کو پہونچنے والی ہر ایذا کو برداشت کر لیتا ہے لیکن سماج کے کچلے ہوئے طبقے پر ہونے والے مظالم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا ہے۔

اردو میں نظم نگاری کی روایات

اردو میں نظم نگاری کی روایت بہت ہی قدیم ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو شاعری میں غزل سے پہلے نظمیہ اصناف کو فروغ ہوا سب سے پہلے بزرگان دین اور صوفیائے کرام نے تصوف، سلوک اور فقہ پر چھوٹی چھوٹی بیانیہ نظمیں لکھیں۔ آگے چل کر مثنوی کی صنف کو فروغ ہوا جو طویل نظم ہی کی ایک قسم ہے ڈاکٹر وزیر آغا نے دکھنی دور کی نظم کی یہ خصوصیت بتائی ہے کہ اس میں "جگ بیتی" کا انداز نمایاں اور بُت پرستی کا رجحان زیادہ مسلط رہا ہے۔ دکھنی شاعروں نے نظموں میں اپنے ذہنی اور احساس تحرک کو پیش کرنے کی کوشش نہیں کی اور یہ بات نظم کے مزاج کے مغائر ہے کیوں کہ ان کے نظریئے کے مطابق:

"نظم استغراقی طریق کو اختیار کر کے خارجی اشیاء کو مس کرتی ہے لیکن اس کی جہت واضح طور پر باہر سے اندر کی طرف ہے"[1]

یہ صحیح ہے کہ دکھنی نظم میں دروں بینی کی کمی پائی جاتی ہے لیکن یہی بات دکھنی غزل کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے غزل کو غنائیہ شاعری کی ایک صنف قرار دیا جاتا ہے اور یہ بات ایک حد تک درست بھی ہے لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ نظم غزل سے مختلف صنف ہونے کی وجہ سے اسکی نقیض بھی ہو نظم غنائی بھی ہو سکتی ہے اور بیانیہ بھی اس بنا پر داخلی عنصر کی کمی کو نظم کا عیب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ محمد قلی قطب شاہ کی مسلسل غزلیں بھی نظم کا مزاج رکھتی ہیں شاید اسی وجہ سے مرتب کلیات قلی قطب شاہ

۱۔ اردو شاعری کا مزاج ص ۳۰۱۔۳۰۴

نے ایسی غزلوں کو نظم کے عنوان سے پیش کیا ہے۔

شمالی ہندوستان میں اورنگ زیب کی وفات کے بعد کچھ ایسے حالات پیدا ہو گئے تھے کہ طویل اصناف کے مقابلے میں غزل گوئی کو فروغ ہوا۔ وہاں غزل کی مقبولیت کا ایک اور سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس زمانے میں ہندوستان اور ایران میں فارسی گو شعراء غزل ہی میں زیادہ تر اپنی جولانیِ طبع دکھا رہے تھے۔ دکن اسکول کے انقطاع کے بعد جب اردو کا کارواں دہلی اور لکھنو پہونچا تو فارسی کی تقلید میں غزل کو فروغ ہوا اور غزل کے علاوہ دیگر فارسی اصنافِ سخن جیسے قصیدہ۔ مثنوی۔ رباعی۔ مرثیہ کو بھی نیا رنگ و آہنگ ملا۔ مغلیہ سلطنت کے اس عہد زوال میں صرف نظیر اکبر آبادی ہی ایک ایسا شاعر تھا جس نے غزل کے مقابلے میں نظم کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا یہاں ہم اس بات سے صرف نظر نہیں کر رہے کہ اس دور میں سودا نے کئی قصیدے اور شہر آشوب لکھے۔ میر حسن، میر اور دوسرے شعراء نے مثنویاں لکھیں لیکن اس دور میں نظمیہ شاعری کو ثانوی حیثیت دے دی گئی تھی۔ یہ بھی درست ہے کہ سودا اور میر حسن نے غزلیں بھی کہیں لیکن شہرت ان کے قصیدوں اور مثنویوں کو ملی۔ (موجودہ دور میں سودا کو ایک غزل گو کی حیثیت سے بھی اہمیت دی جانے لگی ہے) اس دور کے شعراء میں نظیر اپنے تمام معاصرین سے مختلف نظر آتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کے کلام میں غزلوں کا حصہ بھی وسیع ہے یہ سچ ہے کہ نظیر کو صحیح معنوں میں جدید صنف نظم کا بانی کہا جا سکتا ہے۔ مثنوی قصیدہ وغیرہ کلامِ مسلسل کی وجہ سے نظمیہ شاعری کی ذیل میں آتے ہیں۔

نظیر اکبر آبادی نے اگرچہ نظم نگاری کے لئے شاعری کے مختلف سانچے

جیسے ترکیب بند۔ ترجیع بند۔ مسدس۔ مخمس وغیرہ استعمال کئے لیکن ان تمام سانچوں کو انھوں نے ایک ہی تخلیقی رو دیتے اور ایک ہی اسلوب میں اس طرح برتا کہ ان میں ظاہری تفریق کے سوا اور کوئی ایسا امتیاز باقی نہیں رہا کہ انہیں جداگانہ اصناف قرار دیا جا سکے۔ نظیر اکبر آبادی نے اس نئی صنف کو کوئی نام نہیں دیا بلکہ ہر جگہ سانچوں ہی کے نام سے موسوم کرتے ہوئے ان کے موضوع کی صراحت کر دی ہے۔ جیسے ترکیب بند وغیرہ۔ نظیر اکبر آبادی کی ایجاد کردہ اس نظم کو ان کے اپنے دور کے ادبی حلقے میں مقبولیت حاصل نہ ہو سکی صرف عوام نے ان کی شاعری سے دلچسپی لی۔ دوسرے شعراء نے روایتی اصناف بالخصوص غزل کو اپنی جولان گاہ بنائے رکھا۔ نظیر کی وفات کے کوئی تیس چالیس برس بعد ان کے لگائے ہوئے پودے کو نشو و نما پانے کے لئے موافق آب و ہوا اور سازگار ماحول مل گیا۔ کرنل ہالرائیڈ اور محمد حسین آزاد نے لفٹننٹ گورنر کی ایما پر سرکاری مدارس کے لئے نظمیں مہیا کرنے اور دیسی نظم کو رواج دینے کی غرض سے نظم کے مشاعروں کی بنا ڈالی۔[۱] چند مشاعروں میں حالی نے بھی شرکت کی اور مقررہ عنوانوں پر نظمیں لکھیں جو سانچوں اور ترکیب کے اعتبار سے نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے قریب تر ہیں۔ ان شعراء نے بھی اپنی تخلیقات کو مختلف سانچوں، مثنوی، مسدس، مخمس ترکیب بند وغیرہ کے نام ہی سے موسوم کیا۔ اس صنفِ شاعری کے لئے اس وقت بھی نظم کی اصطلاح وجود میں نہیں آئی تھی۔ نظم کا لفظ صرف شاعری یا کلام موزوں کے معنوں میں رائج تھا اس کا اندازہ ذیل کے دو ایک اقتباسات سے ہو سکتا ہے۔

"میں نے آج کل چند نظمیں مثنوی کے طور پر مختلف مضامین

۱۔ اسلم فرخی - محمد حسین آزاد۔ حیات اور تصانیف صفحہ (۲۳۳ - ۲۳۲)

میں لکھی ہیں جنھیں نظم کہتے ہوئے شرمندہ ہوتا ہوں۔ اور
ایک مثنوی جو رات کی حالت پر لکھی ہے اس وقت گزارش
کرتا ہوں ۱؎

اس جلسے میں کرنل ہالرائیڈ نے بھی تقریر کرتے ہوئے اردو میں نظم نگاری کی ضرورت پر روشنی ڈالی اور اس سلسلے میں انھوں نے سکریٹری گورنمنٹ کی تحریر کا یہ اقتباس سنایا جس میں لفٹنٹ گورنر کی تجویز کو پیش کیا گیا تھا۔

"آپ اس بات پر غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک
منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق و نصیحت اور ہر ایک کیفیت
کی تصویر کھینچی گئی ہو درس میں داخل نہیں ہو سکتی اگر اس
طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج ہو جائے
اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہو جائے تو
بڑی اچھی بات ہے"

اسی طرح اس دور کی تمام تحریریں دیکھ جائیے تو پتہ چلے گا کہ کہیں بھی نظم کا لفظ صنف کے لئے استعمال نہیں ہوا یہ بات قطعی طور پر نہیں کہی جا سکتی کہ سانچوں کے ناموں کا استعمال کب متروک ہوا۔ اور کب نظم کی اصطلاح نے ان کی جگہ لے لی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جدید نظم کی اصطلاح جو دراصل جدید شاعری کا مفہوم رکھتی تھی رفتہ رفتہ ایک صنف کا نام بن گئی۔ کچھ عرصے تک سانچوں کے نام اور نظم کی اصطلاح ساتھ ساتھ رائج رہے رفتہ رفتہ سانچوں کے نام چلن میں نہیں رہے اور کسی موضوع پر مسلسل اور

۱؎ آزاد محمد حسین دیباچہ "نظم آزاد" (یہ دراصل آزاد کا لکچر ہے جو نظم اردو کے مناظرے کے سلسلے میں منعقدہ پہلے جلسے میں پڑھا گیا)

مربوط اشعار کے مجموعے کو جو ایک مکمل تخلیق ہو اور جو زیادہ طویل نہ ہو بلالحاظ اس امر کے کہ وہ کس سانچے میں ہے نظم کہا جانے لگا۔ نظیر اور پھر حالی اور آزاد کے زمانے میں نظم نگاری کے لئے روایتی سانچے روایتی انداز ہی میں برتے گئے خاص طور پر بندوں والے سانچوں نے نظم کی ہیئت ترکیبی پر گہرا اثر ڈالا اس کی وجہ سے مغربی طرز کی جدید نظم کی صنف اردو شاعری میں طویل عرصے تک رواج نہ پا سکی۔ چنانچہ نظم نگاری کی اس تحریک کے بارے میں ریاض احمد لکھتے ہیں۔

"یہ تحریک مغربی ادب کے وسیع مطالعے کا نتیجہ نہ تھی البتہ ان (قدیم اردو شاعری کی) خامیوں کی اصلاح کے لئے انھوں نے (حالی اور سرسید) ایک خارجی سہارا تلاش کرنا چاہا جس کے مواد بدلتے ہوئے حالات اور مغربی غلبہ کے زیر اثر انھوں نے مغربی ادب اور اصول تنقید کے متعلق بعض سنی سنائی اور سطحی باتوں سے حاصل کیا۔" لہ

بند والی نظم کا سانچہ ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے اس میں کسی مرکزی خیال کی درجہ بدرجہ تعمیر نہیں ملتی بلکہ ہر بند اپنی جگہ ایک اکائی ہوتا ہے اور تمام بندوں کو تسبیح کے دانوں کی طرح ایک رشتۂ خیال میں پرو دیا جاتا ہے۔ تعمیر کی یہ کمی اقبال اور جوش کے یہاں بھی محسوس ہوتی ہے ان کی اکثر نظمیں ایسی ہیں جن میں سے کسی بند کو الگ کر لیا جائے تو وہ اپنی جگہ ایک مستقل نظم بن جاتی ہے اور کہیں کسی بند کو خارج کر دیا جائے تو نظم میں اس کی کمی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے آغاز

لہ جدید اردو نظم کا ارتقا   سوغات دو ماہی   (اپریل ۱۹۶۲ء)   صفحہ ۶۳

کے بعد عرصے تک نظیر اکبر آبادی، انیس، اقبال اور جوش کے زیر اثر ایسی ہی بند دار نظموں کا رواج رہا مغربی طرز کی نظموں کی ابتدا اس وقت ہوئی جب صحیح معنوں میں آزاد اور معرّیٰ نظموں کے سانچوں کو برتا جانے لگا۔ آزاد اور معرّیٰ نظم کے سانچوں کو اگرچہ محمد حسین آزاد، شرر، نظم طباطبائی اور اسماعیل میرٹھی نے اردو میں روشناس کروایا لیکن وہ ان سانچوں کو رواج دینے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ کئی برس بعد تصدق حسین خالد، ن۔م۔ راشد۔ میراجی اور حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ دوسرے شاعروں نے ان سانچوں کو مستقل طور پر اپنا کر اردو میں مقبول بنایا۔

ترقی پسند شعراء نے ابتدا میں ان سانچوں سے بے اعتنائی برتی اور زیادہ تر روایتی سانچوں میں لکھتے رہے صرف فیض اور اختر الایمان نے (جو حلقہ ارباب ذوق کے شعراء سے بہ اعتبارِ مزاج قریب تر تھے) معرّیٰ نظمیں لکھیں جب اردو میں یہ سانچے رواج پا چکے تو ترقی پسند شاعر بھی اس طرف مائل ہوئے چنانچہ ہم دیکھتے کہ مجاز اور جذبی نے ایک بھی معرّیٰ یا آزاد نظم نہیں لکھی۔ مخدوم کے پہلے مجموعہ کلام میں صرف دو آزاد نظمیں ملتی ہیں۔

سردار جعفری، علی جواد زیدی اور اکثر دوسرے ترقی پسند شعرا کے ابتدائی مجموعے بھی آزاد اور معرّیٰ نظموں سے خالی نظر آتے ہیں۔ آزادی اور تقسیمِ ہند سے کچھ پہلے سردار جعفری نے اپنی نظموں کے لئے آزاد نظم کا سانچہ اختیار کیا اور ان کے اثر سے نو وارد ترقی پسند شعراء نے بھی آزاد نظمیں لکھنی شروع کیں۔ آزاد اور معرّیٰ نظم نگاری کے ساتھ ساتھ اردو نظم میں سانچوں کے بھی نئے نئے تجربے کئے گئے۔ ان تجربوں کی ابتدا اقبال سے ہوتی ہے۔ اقبال نے کئی بند دار نظمیں ایسی لکھیں جن میں اشعار کی تعداد مختلف بندوں

میں مختلف رکھی گئی ہے۔ یہ گویا مسمّط کے سانچوں سے خفیف انحراف ہے
تھا۔ ابتدائی دور کی نظموں ہی میں ایک نظم "انسان" ملتی ہے جس کی ابتدا
تنہا مصرعے "قدرت کا عجیب یہ ستم ہے" سے ہوتی ہے۔ اقبال نے اردو سے
زیادہ فارسی نظموں میں نئے نئے سانچے استعمال کئے۔ انقلاب مشروطیت
کے بعد ایران کے جدید شعراء نے نظموں میں سانچوں کے نت نئے تجربے
کئے تھے۔ اقبال نے بھی ان شعراء کے ایجاد کردہ سانچے استعمال کئے بعض
سانچوں کو انہوں نے اردو میں بھی روشناس کیا ہے "محراب گل افغان"
میں ایک نظم کا سانچہ جدید ایرانی شاعری سے ماخوذ ہے۔

رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان

او غافل افغان

اپنی خودی پہچان

بعد کے دور میں حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں۔ احمد ندیم قاسمی
عبدالمجید بھٹی اور دوسرے کئی شاعروں نے نظم کے سانچوں میں نت نئے
تجربے کئے۔ بعض نقادوں نے اپنے مضامین میں ان تجربات کا تفصیل سے
جائزہ لیا ہے اس لئے یہاں اس کی تکرار غیر ضروری ہوگی۔ اردو نظم نگاری
کے عہد بہ عہد ارتقا کا جائزہ موضوع کے نقطۂ نظر سے بھی لیا جا سکتا
ہے اور بعض نقادوں نے اس زاویے سے اردو نظم کا مطالعہ بھی کیا ہے
لیکن ہم کو یہاں "موضوع" کی اصطلاح کے استعمال پر ہی اعتراض ہے۔
جدید ہیئتی دبستانِ تنقید موضوع اور ہیئت کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتا جیسا کہ
WELLEK, R AND WARREN A کا خیال ہے۔

Content and form

"'Content' and 'Form' are terms used in too widely different senses for them to be, merely juxtaposed, helpful indeed, even after careful definition, they too simply dichotomize the work of art. A modern analysis of the work of art has to begin with more complex questions; its mode of existence, its system of strata."[1]

فنی تخلیق دراصل تجربے اور احساس کا اظہار ہوتی ہے۔ یہ تصور غلط ہے کہ فنکار کے ذہن میں پہلے کوئی خیال یا مضمون آتا ہے جس کو وہ زبان یا کسی اور میڈیم میں "بیان" کرتا ہے ہاں تجربے اور احساس کو جس کی نوعیت داخلی ہوتی ہے اگر موضوع کا نام دیا جائے تو بات دوسری ہو جاتی ہے حالی اور آزاد کے اثر سے اردو میں جس طرز کی شاعری کو فروغ ہوا اس میں تجربات کا اظہار کم اور اس کے مقابلے میں خیالات کا بیان زیادہ ملتا ہے حالی سے لے کر ترقی پسند دور کے شعراء تک سب ہی زیادہ تر معلمانہ (DIDACTIC) شاعری کرتے رہے بشمول اقبال۔

سرسید اور حالی کی تحریک کے رد عمل میں ایک رومانی رجحان شروع ہوا جس نے اردو شعر و ادب کو ایک نیا موڑ دیا لیکن اس رومانیت نے بھی شاعری کے بیانیہ عنصر میں کوئی کمی پیدا نہیں کی تمام تر رومانی شاعر بھی جذبات کے اظہار سے زیادہ جذبات کے بیان سے دلچسپی لیتے رہے۔ ترقی پسند شاعری بھی اس رومانیت کے زیر اثر پروان چڑھی

---

[1] Theory of Literature (Third edition 1966) P. 28-I

ترقی پسند تحریک کے مقابل حلقۂ ارباب ذوق (جس نے بظاہر کوئی تحریک کی شکل اختیار نہیں کی۔) نے مغرب کی ایسی ادبی تحریکات سے دلچسپی لی جن کا ایک مشترکہ وصف بیانیہ اسلوب سے گریز تھا۔ علامت نگاری، اشاریت پسندی اور ماورائے حقیقت (سرریلزم) کی تحریکات تھیں جن سے حلقہ ارباب ذوق کے شاعر متاثر ہوئے۔ اردو نظم ان شاعروں کے ہاتھ میں پہونچکر نئی زندگی پاتی ہے۔

جدید تر نظم ایک ایسا کل ہوتی ہے جس کے اجزاء کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں کسی خیال کا ارتقاء یا کسی تجربہ کی بتدریج نشو و نما ہوتی ہے اور جب تک ہم پوری نظم نہ پڑھ لیں اس کے خیال، مرکزی تجربے تک رسائی نہیں پا سکتے۔ جدید تر نظم میں ریزہ خیالی اور تکرار عیب سمجھی جاتی ہیں وحدتِ تاثر بھی جدید تر نظم کا لازمی وصف ہے۔ ریاض احمد نے قدیم اور جدید نظم نگاری کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:۔

"قدیم نظم نگاری، کا مقصود یہ تھا کہ ایک موضوع کے تمام و کمال خارجی تعلقات کو جمع کر لیا جائے لیکن جدید نقطۂ نگاہ کا مقصود صرف یہ ہے کہ شاعر کا انفرادی تجربہ ان تمام تفصیلات کے ساتھ ناظرین تک پہونچا دیا جائے جو اس وقت اس میں شامل تھا جب شاعر اس تجربے کے دوران میں سے گذر رہا تھا شاعر کا تجربہ شعور و وجدان کی اس کیفیت کا نام ہے جو ایک خاص وقت میں ایک فن کار کے انفرادی ردّ عمل کی صورت میں اس کے دل و دماغ پر وارد ہوتی ہے۔" [1]

۱۔ "جدید اردو نظم کا ارتقاء" سوغات دو ماہی ص ۲۴، ۶

اردو میں جدید انداز کی نظم نگاری کو رواج دینے میں حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ شاعروں نے نمایاں حصہ لیا۔ عام ترقی پسند شعراء چونکہ "ہیئت" کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے اس لئے انھوں نے نظم کے فنی پہلوؤں سے رو گردانی کی۔ اس کا دوسرا سبب یہ ہے کہ ان کے لئے شاعری میں خیال اور نقطۂ نظر کی زیادہ اہمیت ہے اور وہ خیال کی واضح ترسیل بھی ضروری سمجھتے تھے اس لئے نظم کے قدیم سانچے ہی ان کو اپنے اظہار کے لئے موزوں معلوم ہوئے انھوں نے جدید سانچوں کو بھی قدیم انداز میں برتنے کی کوشش کی۔ لیکن چند ترقی پسند شاعر ایسے بھی تھے جو فن کی جدید تحریکات اور رجحانات سے متاثر تھے اور جو محض خیالات کو نظم کر دینے کے بجائے اپنی تخلیقات اپنے منفرد تجربات اور محسوسات کو فن کارانہ انداز میں پیش کرتے تھے ان شعرا میں فیض، اختر الایمان، ساحر لدھیانوی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ساحر نے نظم نگاری کے لئے اگرچہ پرانے سانچے استعمال کئے ہیں لیکن ان سانچوں کو روایتی انداز سے نہیں برتا۔ ان کی نظموں میں کوئی بند غیر ضروری یا کوئی مصرعہ بھرتی کا نہیں ملے گا۔ جب تک نظم پوری نہ پڑھ لی جائے مرکزی خیال نہیں ہو پاتا۔ ہر نظم اپنا ایک واحد تاثر رکھتی ہے۔ اور اس تاثر کو ابھارنے کے لئے وہ خاص طرح سے پیکر تراش کرتے ہیں۔ جوش کی طرح بھانت بھانت کی تشبیہوں کا انبار نہیں لگاتے۔ جوش اور انہیں کے قبیل کے شعرا کی نظمیں بالعموم بیانیہ انداز کی ہوتی ہیں اور اکثر ان کی ابتدا خطاب سے ہوتی ہے یا کسی تمہیدی منظر سے ان کا آغاز ہوتا ہے جدید تر نظم نگاروں نے اس فرسودہ پیرائے کو ترک کیا۔ ان میں ساحر بھی شامل ہیں مرکزی خیال اور تجربے کے مطابق نظم کی تکمیل اور تاثر کی وحدت پیدا کرنے میں نظم کی

بافت (TEXTURE) کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ساحر اپنی نظموں کو ایک خاص TEXTURE دینے کے لئے الفاظ کا استعمال اور انتخاب فن کارانہ چابکدستی سے کرتے ہیں۔

ساحر نے سانچوں کے نت نئے تجربوں سے جو اس دور میں ہو رہے تھے کوئی دلچسپی نہیں لی۔ انہوں نے زیادہ تر نظمیں بند والے سانچوں میں لکھیں ان کے کلام میں صرف دو آزاد نظمیں ہیں جن میں سے ایک نظم "آج" ہے جو آزادی کے بعد فسادات سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ اس کے علاوہ ان کے سارے کلام میں صرف ایک نظم "پرچھائیاں" ملتی ہے جس میں دو مختلف بحروں کے استعمال کا کامیاب تجربہ کیا گیا ہے۔ ساحر کو چار چار مصرعوں پر مشتمل بند والی نظم کا سانچہ مرغوب رہا ہے تاج محل، جاگیر، مادام جیسی نظموں کی مقبولیت کی وجہ سے نظم کے اس سانچے کو کافی فروغ ہوا۔ اکثر نوجوان شاعر ساحر سے متاثر ہو کر اس سانچے میں نظمیں لکھنے لگے۔ عام ترقی پسند شاعروں کی طرح ساحر نے سپاٹ قسم کی بیانیہ شاعری نہیں کی اور نہ ہی جذباتی انداز میں پرجوش نعرے لگائے دوسری طرف حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں کی طرح بہت زیادہ ابہام سے بھی کام نہیں لیا بلکہ ایک بین بین راستہ اختیار کیا۔

ساحر کی نظمیں عموماً مسلسل اور مربوط ہوتی ہیں۔ ربط اور تسلسل زیادہ تر ایسی نظموں میں ملتا ہے جن میں شاعر کی آپ بیتی کے حوالے سے جذبات کا اظہار ہوا ہے اور یہ صورت بالعموم عشقیہ نظموں میں پائی جاتی ہے چند نظمیں ایسی بھی ملتی ہیں جن میں جذبات اور خیالات براہ راست پیش کئے گئے ہیں ایسی نظموں میں تعبیر کی کمی محسوس ہوتی ہے مثلاً "نذر کالج"، "کچھ باتیں"، "چکلے"، "آوازِ آدم" وغیرہ۔

ساحر کی اکثر نظموں کے سانچے پابند اور روایتی انداز کے ہیں مصرعوں کی تعداد میں کمی بیشی کے ذریعے انہوں نے کسی قدر تنوّع پیدا کرنے کی ضرور کوشش کی ہے بعض نظموں میں قصیدے یا مثنوی کا سانچہ استعمال کیا گیا ہے اور چند آزاد نظمیں بھی ان کے مجموعۂ کلام میں ملتی ہیں بند دار نظموں ردیف و قوافی کے تبدل اور مصرعوں کی تعداد کے تغیر سے جو سانچے انہوں نے استعمال کئے ہیں ان میں سے چند بطورِ نمونہ ذیل میں پیش کئے جاتے ہیں ۔

"کسی کو اداس دیکھ کر"

ا ـ ا ـ ا ـ ا / ـ ب ـ ب ـ ب /

ج ـ ج ـ ج / ا ـ د ـ د ـ د /

/ ـ ہ ـ ہ ـ ہ / ـ و ـ و ـ و / ا ـ ر ـ ز ـ

ـ ز ـ ح ـ ح / ـ ط ـ ط ـ ط ی ی /

میرے گیت تمہارے ہیں :-

ا ـ ا ـ ا ـ ا / ـ ب ـ ب ـ ب / ـ ج ـ ج ـ

ج / ـ د ـ د ـ ہ ـ ہ /

سوچتا ہوں :-

ا ا ا ـ ب ـ ب / ج ج ـ د ـ د / ہ ہ ـ و ـ و /

ا ز ز ـ ح ـ ح / ا ا

مجھے سوچنے دو :-

ا ب ج ج د د ب ا ہ ہ و و ز ز ح ح ط ط ی ی ی ی ک ک

ل ل ب ا ا

صبح نوروز :-

ا ب ب ج ج اُ ج/ا | ج د د ہ ج ج/ا | ج ز ز ج ج
ج ز ج/ا |

تاج محل :-

اا | ب ـ ج ـ ج | ـ د ـ د | ـ ہ ـ | ـ و ـ د |
ا ـ ز ـ ز | ـ ح ـ ح ب |

میں نہیں تو کیا :-

اب ج دہ و ے ا ح د ط ی ا د ب ک ن/ا | ک ب و و ل ب د ن/ا

نظم کا جو سانچہ ساحر کو سب سے زیادہ مرغوب ہے وہ چار چار مصرعوں پر مشتمل بندوں والا سانچہ ہے جن میں بالعموم ہر بند میں دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتا ہے اس سانچے میں ساحر نے جو نظمیں لکھی ہیں ان کے عنوان یہ ہیں شعاعِ فردا، فرار، ہراس، اسی دوراہے پر، ایک تصویرِ رنگ، احساسِ کامراں، خودکشی سے پہلے، نورجہاں کے مزار پر، جاگیر، مادام، مفاہمت، نیا سفر ہے پرانے چراغ گل کر دو، متاعِ غیر، بشرطِ استواری، تیری آواز — ان کے علاوہ چند اور نظمیں ہیں جن کا بنیادی پیٹرن تو یہی ہے لیکن تھوڑی بہت تبدیلی کے ذریعے تنوع پیدا کیا گیا ہے مثلاً نظم "شکست" میں پہلا بند چھ مصرعوں پر مشتمل ہے باقی پانچ بند چار مصرعوں والے لائے گئے ہیں "کبھی کبھی" میں تمام بند چار مصرعوں والے ہیں۔ نظم کا آغاز اکہرے مصرعے "کبھی کبھی مرے دل میں خیال آتا ہے" سے ہوتا ہے نظم کے آخر میں اسی مصرعے کو دوہرایا گیا ہے۔ "میرے گیت تمہارے ہیں" کا ہر بند چار مصرعوں پر مشتمل ہے لیکن اس قوافی کی ترتیب یکساں نہیں رکھی گئی ہے اس نظم میں قوافی کا نظام اس طرح ہے/ اا | ب ـ

ب ـــ ب اج ج د د ا ہ ہ و و ا ز ز ـــ ز ا نظم انتظار کا آغاز ایک شعر سے ہوتا ہے اس کے آگے چار مصرعوں والے تین بند لائے گئے ہیں اور خاتمہ پر ابتدائی شعر کی تکرار کی گئی ہے "خوبصورت موڑ" کا نمونہ وہی ہے جو "کبھی کبھی" کا ہے۔ ساحر نے چند نظموں میں قوافی کی ترتیب غزل یا قصیدے کی سی رکھی ہے مثلاً "طرحِ نو" اور "بکسوئی"۔ ان میں صرف خاتمے کے شعر میں قافیہ تبدیل کیا گیا ہے اور اس کے دونوں مصرع ہم قافیہ رکھے گئے ہیں ایک "منظر" "معذوری" اور "گریز" میں قطعے کا سانچہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان میں مطلع نہیں لایا گیا ہے۔ چند نظمیں مثنوی کے سانچے میں ہیں جیسے ایک واقعہ سرزمینِ یاس، طلوعِ اشتراکیت۔ نظم چکلے میں تین تین مصرعوں کے بند ہیں اور ہر بند کے بعد اس مصرع کی تکرار کی گئی ہے "ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں"۔ غیر رسمی سانچوں والی نظموں میں ایک تو طویل نظم پرچھائیاں ہے جس میں دو بحروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ ایسی ہی ایک اور نظم "یہ کس کا لہو ہے" میں نظم کا آغاز ایک مربع سے ہوتا ہے آگے ارکانِ بحر کی تعداد دگنی کر کے تین قافیہ مصرعوں کا بند لایا گیا ہے اس کے آگے مربع والے وزن میں تین مصرعے لائے گئے ہیں اور ان کے آگے پہلے اور چوتھے مصرعے دہرائے گئے ہیں آخر تک یہی پیٹرن قائم رکھا گیا ہے۔ طویل مصرعوں والے بند ایک ہی نمونے کے ہیں لیکن چھوٹے مصرعوں والے بندوں میں کہیں تینوں مصرعے دہرائے گئے ہیں اور کہیں پہلا مصرعہ بدل دیا گیا ہے۔ نظم معریٰ ساحر نے صرف ایک ہی لکھی "لمحۂ غنیمت" جو ان کے مجموعہ کلام "تلخیاں" میں شامل ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے چند آزاد نظمیں بھی لکھی ہیں "شہزادے" ویسے پابند نظم ہے صرف آخری بند میں دو مصرعوں کے ارکان کی تعداد

میں ارکان کم کئے گئے ہیں لیکن ایسے مصرعے موزوں وقفے کے ساتھ اور منظم طریقے سے لائے گئے ہیں جیسا کہ گیتوں میں ہوتا ہے۔ نظم کا آغاز تین چھوٹے مصرعوں سے ہوتا ہے۔

کل بھی بوندیں برسی تھیں
کل بھی بادل چھائے تھے
اور کوی نے سوچا تھا

اس کے آگے طویل مصرعوں کا بند ہے پھر ابتدائی تین مصرعوں کی تکرار ہوئی ہے۔ دوسرے بند کا آغاز اسی طرح انہیں چھوٹے مصرعوں سے ہوتا ہے اور آگے دس طویل مصرعوں کے بعد انہیں مصرعوں پر نظم کو ختم کیا ہے اس نظم کے ردیف و قوافی کی ترتیب حسب ذیل ہے۔

اب ج | دد و و و و و و و اب ج

اب ج | ط ط ک و و ل ک م م اب ج

نظم "آج" کو مکمل آزاد نظم کہا جا سکتا ہے لیکن اس میں بھی ہم وزن مصرعوں کی کثرت ہے اس کے علاوہ کہیں کہیں ردیف و قوافی کا التزام بھی کیا گیا ہے۔

تجربات و موضوعات اور ان کی پیش کش کے اعتبار سے اردو نظم میں عہد بہ عہد تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ ابتدائی دکھنی دور میں صوفیائے کرام اور بزرگان دین نے تصوف اور مسائل فقہ پر نظمیں لکھیں۔ دکن کے ادبی دور میں اس طرح کی نظمیں لکھنے کا رواج کم ہو گیا اور طویل مثنویاں لکھی جانے کم کی گئی ہے اس نظم کے قوافی کا نظام یہ ہے۔ ا اب ب ج ج / دھ ھ و ز / ح ط ط ز ی د / ج ج ب ط /

"کل اور آج" بھی پابند نظم ہے لیکن اس میں بھی بعض مصرعوں

لگیں یہ مثنویاں دو طرح کی تھیں عشقیہ اور رزمیہ اکثر عشقیہ مثنویاں منظوم داستانیں ہوتی تھیں۔ رزمیہ مثنویوں کی بنیاد بالعموم تاریخی واقعات پر رکھی جاتی تھی۔ اس زمانے میں قصیدے اور مرثیے بھی لکھے جانے لگے۔ اس دور کی شاعری میں مجموعی طور پر خارجی اور بیانیہ عناصر کا غلبہ نظر آتا ہے۔ شمالی ہند میں بعض اصناف کی نشو و نما کسی قدر مختلف خطوط پر ہوئی۔ میر تقی میر نے مثنوی میں داخلی جذبات اور کیفیات کو پیش کیا بعد کے دور میں بھی شاعروں نے مثنوی کو غنائی رنگ دینے کی کوشش کی لیکن چند مثنویات کے سوا مثنوی بڑی حد تک خارجی شاعری کی صنف بنی رہی۔ مرثیہ جو بنیادی طور پر غنائی صنف سخن ہے انیس و دبیر کے طریقوں میں پہونچتے پہونچتے خارجی عناصر کے غلبے کا شکار ہو گیا۔ قصیدہ نگاری کا اسلوب ہر دور میں یکساں رہا۔ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی نے جدید طرز کی نظم نگاری کے لئے راستہ ہموار کیا۔ نظیر کی نظموں کے موضوعات میں بلا کا تنوع ملتا ہے۔ ان کی نظموں کا انداز بیانیہ ہے لیکن وہ خارجی مشاہدوں اور تجربوں کو اپنی شخصیت میں سمو کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان کا انفرادی ردعمل بھی نمایاں ہو جاتا ہے جدید نظم کی اس صنف کو حالی اور آزاد نے پروان چڑھایا۔ انگریزی شاعری کے تتبع میں انھوں نے مناظر قطرت پر نظمیں لکھیں۔ ان کی شاعری کا دوسرا اہم موضوع اخلاق اور معاشرت کی اصلاح تھا۔ مناظر قطرت پر نظمیں لکھنے کا رجحان اقبال کے دور تک بھی حاوی رہا۔ شبلی اور پھر ظفر علی خاں نے سیاسی مسائل پر نظمیں لکھ کر اردو شاعری میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اقبال کی شاعری سے نظم نگاری کی تاریخ میں نیا موڑ پیدا ہوتا ہے۔ اقبال نے فکر کو جذبے سے ہم آمیز کر کے شاعری سے پیغمبری کا کام لیا۔ وہ زندگی اور کائنات

کو ایک کل کے طور پر دیکھتے ہیں۔ انفرادی مظاہر اور مناظر بھی کل حقیقت کو سمیٹے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کو مصنوعات کے خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا۔ اس معاملے میں جوشؔ اقبالؔ کے نقیض ہیں۔ جوشؔ کے ہاں کوئی مربوط فکر نہیں۔ وہ بھی رومانی شاعر ہیں لیکن ان کی رومانیت کوئی سمت اختیار کرنے نہیں پاتی۔ ان کے تجربوں اور مشاہدوں میں بھی انتشار کی سی کیفیت ملتی ہے۔ جوشؔ نے مناظر فطرت کو اپنا خاص موضوع بنایا۔ جوشؔ کے بعد مناظر پر نظموں کا رجحان رفتہ رفتہ کم ہوتا چلا گیا۔ اقبالؔ اور جوشؔ کے اثر سے رومانیت کو اردو شاعری میں فروغ ہوا۔ اختر شیرانی رومانیت کے بڑے علمبردار مانے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسین لکھتے ہیں۔

"شاعری میں یہ رجحان (رومانویت) سب سے زیادہ واضح اور دل آویز شکل میں اختر شیرانی کے کلام میں ملتا ہے اختر یا رومانوی شاعر ہیں یا کچھ نہیں"۔[۱]

یہاں یہ واضح کر دینا مناسب ہوگا کہ اردو ادب اور شاعری میں رومانویت کا رجحان ہر دور میں ملتا ہے۔ جوش اختر شیرانی، مہدی افادی، سجاد انصاری سے جس رومانوی تحریک کو منسوب کیا جاتا ہے وہ اس رومانوی تحریک سے کوئی نسبت نہیں رکھتی جس نے یوروپی زبانوں کی ادبیات میں انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ بات بھی متنازع فیہ ہے کہ آیا اردو میں کوئی رومانوی تحریک اپنا وجود رکھتی ہے۔ جوشؔ، اختر شیرانی جیسے شعرا کی رومانیت حقیقی نہیں بلکہ نام نہاد رومانویت PSUEDO ROMANTICISM ہے۔

سرسیّد اور حالی کی تحریک کی عقلیت پسندی کے رد عمل میں ایک رومانی رجحان ضرور شروع ہوا لیکن اسے تحریک کا نام دیا جا سکتا ہے۔ سرسیّد اور

۱۔ اردو ادب میں رومانوی تحریک ص ۵۷

حالی ہی کے دور میں عقلیت پسندی کے خلاف ایک اہم ردّ عمل شبلی کا تھا جو ماضی کے احیاء کی خواہش بن کر ابھرا۔ اور رومانویت کی ایک توانا شکل میں پروان چڑھا۔ بعد کے دَور میں اختر شیرانی اور ان جیسے دوسرے شاعروں اور ادیبوں کے ہاں جو رومانی رجحان ملتا ہے وہ بہت ہی مصنوعی اور بے جان ہے یوں کہنے کو تو ان شعراء کے کلام میں رومانویت کے عناصر انفرادیت آزادی عقل پر جذبے کی ترجیح اور ایک طرح کی ماورائیت بھی ملتی ہے۔ یہاں اس کی تشریح بے جا نہ ہوگی کہ رومانوی ماورائیت کی دو شکلیں ہیں۔ ایک زمانی اور دوسرے مکانی۔ انفعالی قسم کی رومانویت میں مکانی ماورائیت ملتی ہے اور ایسا رومانویت پسند انسانوں کی بستی سے دور بھاگ کر چاند ستاروں کی دنیا میں یا پھر کسی وادی جنگل یا پربت میں پناہ ڈھونڈھتا ہے اس کے برخلاف زمانی ماورائیت میں رومانیت پسند جو اپنے حال سے غیر مطمئن ہوتا ہے، وہ یا تو ماضی کی طرف نظریں ڈالتا ہے اور عظمت رفتہ کی بازیافت کرنا چاہتا ہے اور اس بازیافت کا امکان چونکہ مستقبل میں ہوتا ہے اس لئے وہ ماضی سے لوٹ کر اپنے تخیل کی باگ زمانہ آئندہ کی طرف موڑنے پر مجبور ہوتا ہے اردو میں اس کی عمدہ مثال شبلی اور اقبال کی ہے مکانی ماورائیت فرد کا سماج سے ربط منقطع کر دیتی ہے اس میں ایک طرح کی فراریت ہوتی ہے جبکہ زمانی ماورائیت میں سماج سے فرد کا ربط زیادہ استوار ہوتا ہے۔ اختر شیرانی جیسے رومانیت پسندوں کے ہاں مکانی ماورائیت ملتی ہے اس کے برخلاف ترقی پسند رومانیت پسندوں کی ماورائیت زمانی نوعیت کی ہے۔ ترقی پسند رومانوی ادیب ماضی کی طرف سے منہ پھیر کر مستقبل کے خواب دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔

اختر شیرانی کی رومانویت کا اس تحریک سے کوئی سروکار نہیں جس کا نعرہ یورپ میں رومانوی تحریک کے علمبرداروں نے لگایا تھا اختر شیرانی اور ان جیسے دوسرے نام نہاد رومانویت پسند زمانی اور مکانی اعتبار سے جس بعید چیز میں دل کشی اور حسن محسوس کرتے ہیں وہ ایک خیالی جنت ہے جو یا تو چاند کی بستی ہے یا زمین پر شاداب وادی ہے جس کو جغرافیہ کے ماہرین بھی اب تک دریافت نہیں کر سکے۔ جذبے کے نام پر ان شعرا کے کلام میں سطحی جذباتیت ملتی ہے۔ انہوں نے ایک خیالی پیکر کی جگہ گوشت پوست کی محبوبہ کو شاعری میں روشناس کرایا لیکن حقیقت میں گوشت پوست رکھنے والی یہ محبوبہ بعض قدیم شعرا کی خیالی محبوبہ سے بھی زیادہ بے جان تھی۔ ان شاعروں نے صرف یہ کیا کہ محبوبہ کو اس کے نام سے یاد کیا اور اس کی جنس کا بھی اتا پتا بتا دیا۔ زندگی میں ان کے لئے کوئی پابندی اور قید ہے تو بس یہی کہ وہ اپنی محبوبہ سے شادی نہیں کر سکتے یہ دراصل ان کی اپنی مجبوری کی مجبوری اور بے چارگی ہے اور یہاں جو سماجی مسئلہ درپیش ہے وہ آزادیٔ نسواں کا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس "آزادی کو" اس "آزادی" سے کوئی نسبت نہیں جس کا نعرہ کلاسکیت کے خلاف یورپی رومانوی تحریک کے علمبرداروں نے لگایا تھا۔ ان ہی وجوہات سے شاعری کے اس میلان کو رومانی تحریک کا نام دینا قطعاً نامناسب ہے۔

رومانی رجحان کا اردو شاعری پر جو نمایاں اثر دکھائی دیتا ہے وہ یہ ہے کہ عشق مجاز جدید نظم کا خاص موضوع بن گیا اس سے پہلے عشقیہ شاعری زیادہ تر غزل میں کی جاتی تھی دوسرے موضوعات کے لئے نظم کا سانچہ استعمال کیا جاتا تھا۔ جدید شعرا نے غزل کی طرف کم توجہ کی اور جو جذبات اور محسوسات غزل

میں پیش کئے جا سکتے تھے ان کے اظہار کے لئے بھی نظم کو ذریعہ بنایا۔

ترقی پسند شاعروں نے اس نام نہاد رومانویت کو ایک نیا موڑ دیا ان کا خیال تھا کہ محبوب کا وہ تصور جو قدیم شاعری میں ملتا ہے۔ دراصل جاگیردارانہ سماج کی دین ہے۔ جاگیردارانہ سماج میں عورت کی حیثیت منقولہ جائیداد کی سی تھی۔ اس کے برخلاف ترقی پسندوں نے مرد کے مقابلے میں عورت کی مساوی حیثیت پر زور دیتے ہوئے محبوب کی شکل میں ایک ایسی عورت کا کردار پیش کیا جو اس سماجی ناانصافی کا شکار ہے اور جسے بنیادی انسانی حقوق سے بھی محروم کر دیا گیا۔ وہ اس کو سماج سے بغاوت کی دعوت دیتا ہے اور نئے سماج کی تشکیل میں مرد کا شریک کار بنانا چاہتا ہے۔ ترقی پسند شاعر کے لئے عشق زندگی کی اہم اور بنیادی قدر نہیں ہے وہ انقلاب کے لئے اپنے عشق کی قربانی بھی دے سکتا ہے اس کے نزدیک غم دوراں کو غم جاناں پر فوقیت حاصل ہے اس رویے کو اردو شاعری میں فیض نے عام کیا ان کی نظم کا یہ شعر اس زمانے میں کافی مشہور ہوا۔

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

جاں نثار اختر کہتے ہیں۔

کچھ محبت کے سوا اور بھی سوچا ہوتا
زندگی صرف محبّت تو نہیں ہے انجم

عشق کے بارے میں اس رویے نے جدید اردو شاعری اور شاعروں کو بڑا نقصان پہنچایا عشق کے مفہوم میں رفعت اور وسعت کے جو امکانات تھے جن سے صوفی اور مفکر شاعروں نے بیش از بیش فائدہ اٹھایا تھا۔

ترقی پسند اور جدید شعرا نے اسے ارضی اور جنسی محبت کے مفہوم تک محدود کر کے اپنے اظہار کی راہ میں بندشیں حائل کر دیں۔ فیض نے عشق کی اصطلاح کو نیا مفہوم دینے کی کوشش کی عشق سے ان کے ہاں مجرد تصور نہیں بلکہ حقیقت ہے ان کی بعض نظمیں اور غزلیں اس اعتبار سے منفرد ہیں کہ انہوں نے عشق اور اسکے متعلقات کو تقدس کے ساتھ پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں گہرائی اور وسعت پیدا ہو سکی ہے۔

ساحر لدھیانوی نے جب شعر گوئی کی ابتدا کی تو ادب کی فضا میں دونوں طرح کی رومانویت بسی ہوئی تھی۔ اختر شیرانی۔ فیض اور مجاز نوجوانوں کے مقبول اور پسندیدہ شاعر تھے۔ ساحر بھی ابتدا میں ان شاعروں سے متاثر ہوئے ان کی ابتدائی نظموں پر فیض کے اسلوب کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ ساحر پر اختر شیرانی کا اثر بالواسطہ رہا ہے۔ اختر شیرانی سے خود فیض اور مجاز متاثر تھے۔ ساحر اگرچہ ابتدا میں اختر شیرانی والی خیالی اور تخیلی رومانویت سے متاثر رہے لیکن ان کی رومانویت ابتدا ہی سے ایک سماجی شعور کی حامل رہی ہے۔ وہ طالب علمی کے زمانے ہی سے طلبہ تنظیم سے وابستہ ہو کر سیاست سے دلچسپی لینے لگے تھے۔ پھر ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوئے۔ ترقی پسند شاعروں کا انقلاب کا تصور بھی رومانوی تھا۔ انقلاب ایک محبوب تھا جس کے لئے وہ ہر وقت چشم براہ رہتے۔

اے جانِ نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لئے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجومِ شوق سر رہ گزار کب سے ہے
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

(مخدوم)

ترقی پسند رومانویت نے انہیں زندگی کو ایک خاص زاویے سے دیکھنا سکھایا اور یہ زاویہ نظر ان کی شخصیت کا جز بن گیا۔ ساحر کی شاعری اور دوسرے ترقی پسند شعرا کی شاعری میں مماثلت اسی زاویہ نظر کی حد تک ملتی ہے ورنہ جن تجربات اور مشاہدات کو ساحر نے اپنے کلام میں پیش کیا ہے مستعار نہیں ہیں بلکہ ان کے اپنے مشاہدات اور یہ تجربات ہیں یہی وجہ ہے کہ ساحر کے کلام میں جو شخصیت جھلکتی ہے اس کی انفرادیت بہت ہی نمایاں ہے۔

ترقی پسند شعرا کی نظموں میں غالب رومانوی رجحان کے ساتھ دو طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔ ۱۔ عشق۔ ۲۔ انقلاب۔

عشقیہ نظموں میں ایک سماجی مسئلہ بالعموم پیش کیا جاتا رہا ہے کہ ہندوستانی سماج میں محبت کو ایک گناہ اور جرم تصوّر کیا جاتا ہے۔ اس سماج میں عورت اتنی بے بس اور مجبور ہے کہ وہ خاندان والوں کی مرضی کے خلاف اپنی زندگی کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کر سکتی۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ عشق کا خاتمہ اکثر جدائی اور محرومی پر ہوتا ہے۔ ساحر کی نظمیں "یکسوئی" "شکست" "کسی کو اداس دیکھ کر" "سوچتا ہوں" وغیرہ اسی ناکامی اور محرومی سے پیدا ہونے والی کیفیات اور احساسات کی آئینہ دار ہیں۔ کبھی طبقاتی تفاوت حائل ہو جاتا ہے محبوبہ کا تعلق اعلیٰ طبقے سے ہو تو یہ ناممکن ہے کہ وہ کسی غریب نوجوان سے شادی کرے۔ ایسے ہی غریب عاشق کا جو تلخ ردِ عمل ہو سکتا ہے اس کی ایک مثال ساحر کی نظم "شہکار" میں ملتی ہے۔ جس میں ناکام عاشق اپنی محبوبہ کی تصویر مصور کو لوٹاتے ہوئے تلخ طنز کے ساتھ کہتا ہے کہ اب یہ تصویر حقیقت سے دور ہو گئی ہے۔ اس میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لئے محبوبہ کو بنچ کے بجائے صوفے پر بٹھا دے اور عاشق کی جگہ ایک چمکتی کار دکھلا دے۔ عاشق نچلے

طبقے سے تعلق رکھنے کے علاوہ باشعور انقلابی بھی ہے۔ اونچے طبقے کے استحصال کو وہ پوری تہذیب اور تاریخ میں پھیلا ہوا دیکھتا ہے۔ "تاج محل اور نورجہاں کے مزار پر" جیسی نظموں میں اس سیاسی شعور کا آفریدہ رویہ نمایاں ہے۔ ترقی پسند رومانی شاعروں کی نظموں میں عشق کے تعلق سے ایک عام رویہ یہ ملتا ہے کہ وہ ایک انفرادی معاملہ ہے اجتماعی مفاد کی خاطر وہ اپنے عشق کی قربانی بھی دے سکتے ہیں۔ فیض اور جاں نثار اختر کی نظموں میں ہم اس رویے کی نشاندہی کر آئے ہیں ساحر کی نظم "گریز" کا موضوع بھی یہی ہے کہ جب نوجوان عاشق کو اپنی سماجی ذمہ داری کا احساس ہوتا ہے تو اس کا جنون دنیا زوال آمادہ ہو جاتا ہے اور وہ ترک الفت پر مائل ہوتا ہے۔

ترقی پسند شعرا کا تصور انقلاب بھی رومانی ہے اس رومانی تصور نے فیض کی شاعری میں محبوب کی جگہ وطن کو دے دی۔ اور عشقیہ شاعری کے تمام علائم اور استعاروں کا استعمال سیاسی مفہوم میں ہونے لگا ساحر کی سیاسی شاعری میں جذباتی ابال اتنا زیادہ نہیں ہے کسی قدر سنبھلی ہوئی کیفیت ملتی ہے۔ وہ نظموں میں اپنے سیاسی خیالات اور جذبات کے اظہار کے لئے عشقیہ شاعری کی زبان بھی کم ہی استعمال کرتے ہیں۔ سیاسی شاعری میں بالعموم ساحر کا لہجہ طنزیہ ہو گیا ہے۔ ان کی نظم "مادام" کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

آپ بے وجہ پریشان سی کیوں ہیں مادام
لوگ کہتے ہیں تو پھر ٹھیک ہی کہتے ہوں گے
میرے احباب نے تہذیب نہ سیکھی ہو گی
میرے ماحول میں انسان نہ رہتے ہوں گے

بعض سیاسی نظموں میں استعارے اور علامتوں کی زبان استعمال کی گئی

ہے مثال کے طور پر ان کی نظم "مفاہمت" پیش کی جا سکتی ہے۔ جو انہوں نے ہندوستان کی آزادی پر کہی تھی نظم کا آغاز اس بند سے ہوتا ہے۔

نشیبِ ارض پہ ذرّوں کو مشتعل پا کر
بلندیوں پہ سفید اور سیاہ مل ہی گئے
جو یادگار تھے باہم ستیزہ کاری کے
بہ فیضِ وقت وہ دامن کے چاک سل ہی گئے

آخر تک نظم میں اس اسلوب کو نباہا گیا ہے اور آزادی کی مخصوص نوعیت اس سے وابستہ امنگوں اور شک و شبہات ان ساری چیزوں کو بڑی فن کاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے سیاسی موضوعات پر قلم اٹھاتے ہوئے ساحر مکمل طور پر مارکسی نقطۂ نظر اختیار کرتے ہیں کیونسٹ پارٹی میں انتشار سے قبل تک ساحر نے جتنی نظمیں لکھیں وہ ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی پالیسی سے بھی مطابقت رکھتی ہیں۔ اس کے بعد کے دور کی بعض نظموں اور اشعار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ پارٹی کی پالیسیوں کی تبدیلی سے وہ کچھ خوش نہیں ہیں ساحر کی نظم "بہت گھٹن ہے" (جو دراصل غزل مسلسل ہے) پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ آزادی کے بعد کے ہندوستان کی سیاسی اور سماجی صورت حال سے غیر مطمئن اور کسی قدر مایوس بھی ہیں۔ وہ سیاسی جماعت جس نے آزادی کی جنگ میں سرگرم حصہ لیا جب برسرِ اقتدار آئی تو اپنے سیاسی نظریے اور مسلک کو فراموش کر گئی۔ بعض دوسری انقلابی جماعتیں بھی برسر اقتدار جماعت کی ہم نوائی کرنے لگیں اور (ESTHBLISHMENT) کا حصّہ بن گئیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس شعر میں ساحر نے اس صورت حال پر طنز کیا ہے۔

وہ فلسفے جو ہر اک آستاں کے دشمن تھے
عمل میں آئے تو خود وقفِ آستاں نکلے

"لب پہ پابندی تو ہے" کے ان اشعار میں ساحر نے سیاسی رہنماؤں کی وطن

دشمنی پر کھل کر تنقید کی ہے ۔

اپنی غیرت بیچ ڈالیں اپنا مسلک چھوڑ دیں
رہنماؤں میں بھی کچھ لوگوں کا یہ منشا تو ہے
ہے جنھیں سب سے زیادہ دعوئے حُبِّ وطن
آج ان کی وجہ سے حُبِّ وطن رسوا تو ہے

ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی میں نظریاتی اختلافات کی وجہ سے پھوٹ پڑ گئی اور وہ مختلف جماعتوں میں منقسم ہو گئی ہندوستان سے ہٹ کر اور ملکوں کی کمیونسٹ پارٹیوں میں بھی پہلا سا نظریاتی اتحاد باقی نہیں رہا ۔ روس اور چین دونوں بھی اگرچہ مارکس لینن کے نام لیوا ہیں لیکن دونوں کے نظریوں میں بڑا بُعد پیدا ہو گیا ہے لینن کی سوویں سالگرہ پر ساحر نے ایک نظم لکھی اور اس میں کمیونسٹ پارٹیوں کے ان اختلافات پر شدید طنز کیا ہے ۔

کیا جانیں تری امت کس حال کو پہونچے گی　　بڑھتی چلی جاتی ہے تعداد اماموں کی
ہر گوشۂ مغرب میں ہر خطۂ مشرق میں　　تشریح دگرگوں ہے اب تیرے پیاموں کی

طبقوں سے نکل کر ہم فرقوں میں نہ بٹ جائیں
بن کر نہ بگڑ جائے تقدیر غلاموں کی

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ساحرؔ کی سیاسی اور انقلابی شاعری حد سے بڑھی ہوئی جذباتیت اور نعرہ بازی سے پاک ہے ۔ انھوں نے بے لاگی کے ساتھ دوٹوک انداز میں براہ راست اپنے خیالات پیش کر دیئے ہیں ۔

ساحر کی نظموں کے تجزیئے

- پرچھائیاں
- تاج محل
- گریز
- نور جہاں کے مزار پر
- کبھی کبھی
- کسی کو اداس دیکھ کر
- آج
- ایک منظر
- جشنِ غالب

پرچھائیاں

پرچھائیاں ساحر کی ایک طویل نظم ہے اردو کے بعض نقادوں اور خود ساحر کے اپنے خیال میں یہ ساحر کی سب سے اچھی نظم ہے اس نظم کا موضوع امن ہے اور بعض نقادوں کا خیال ہے کہ اس موضوع پر اردو میں اس سے اچھی کوئی نظم نہیں لکھی گئی۔ موضوع کے علاوہ اس نظم کو اس کے ڈکشن اور سانچے کے نئے تجربے اور شعری محاسن کی بنا پر بھی سراہا گیا ہے۔

ذیل کے اقتباسات سے "پرچھائیاں" کی اہمیت اور مقبولیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

"ساحر کی پرچھائیاں کوئی سیاسی منشور نہیں ہے یہ شدید طور پر ذاتی، دلوں پر اثر انداز ہونے والی انسانی دستاویز ہے جس میں حقیقت اور شاعرانہ تخیل گھل مل گئے ہیں[1]

اس نظم کے ذریعے ساحر ساری دنیا سے مخاطب ہوا ہے لیکن اس کے تخاطب کا لہجہ اور تصور آفرینی کا انداز ایسا ہے جس کی جڑیں اس کے محبوب ہندوستان کی دھرتی میں پیوست ہیں۔"

(خواجہ احمد عباس)

"اس نظم میں ایک بھرپور نشاطیہ ماحول اور سحر انگیزی ہے جو خالص ہندوستانی ہے۔ پھولوں سے لدی ہوئی چمپا کی ڈالی کی اس لوجھل خوشبو کی طرح جو ہمارے ہاں کی بارش بھری گرمی میں پھیلتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس میں ایک عالم گیر انسانی اپیل

۱۔ ساحر اور اس کی شاعری ص ۴۷۵ ۲۔ ایضاً

بھی ہے کیونکہ یہ خوشبو اس باغ کے احاطے سے بہت دور تک
پہونچتی ہے جہاں سے کہ پیدا ہوئی۔

(سجاد ظہیر)

یہ نظم دو مختلف بحروں میں لکھی گئی ہے پہلے چند بند بحر مجتث کے وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن میں لکھے گئے ہیں اس کے بعد بحر بدل جاتی ہے اور چند بند دوسری بحر بحر متدارک میں ملتے ہیں جس کا وزن یہ ہے۔

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

اور پھر اسی طرح یکے بعد دیگرے انہیں اوزان کی تکرار ہوتی ہے۔ دونوں بحروں میں جو بند لکھے گئے ہیں ان میں قوافی کی ترتیب بھی مختلف ہے۔ اول الذکر بحر میں قوافی غزل اور قصیدے کی طرح آتے ہیں اور بند کے ختم پر ایک ٹیپ کے مصرعے کی تکرار ہوتی ہے صرف پہلے بند کی ترتیب کسی قدر مختلف ہے جس میں قطعہ نما پانچ اشعار ہیں پہلے بند کے سوا اس وزن میں ساری نظم کے بند ٹیپ کے مصرعے کو چھوڑ کر چار چار مصرعوں کے قطعے ہیں صرف دوسرے بند میں قطعے کے بعد ایک شعر ردیف و قافیے کی تبدیلی کے ساتھ لایا گیا ہے نظم کے آخر میں بھی اسی وزن کے بند آئے ہیں لیکن ان میں ٹیپ کے پانچویں مصرع کی تکرار نہیں ہے صرف خاتمہ پر وہ مصرع دہرایا گیا ہے۔ ثانی الذکر وزن میں جو بند لکھے گئے ہیں ان میں قوافی کی ترتیب مثنوی نما ہے۔

ان بندوں میں اشعار کی تعداد معین نہیں ہے۔ وزن نمبر ایک کے آخری بند سے قبل وزن نمبر ۲ میں تین تین مصرعوں کے بند ملتے ہیں جن کی ترکیب بہت ہی اچھوتی ہے۔ مستزاد کے سانچے کو ایک نئی شکل دی ہے

اور دو لمبے مصرعوں کے درمیان مستزاد کا ٹکڑا لایا گیا ہے۔ جیسے ؎

مجبور ہوں میں، مجبور ہو تم، مجبور یہ دنیا ساری ہے
تن کا دکھ من پر بھاری ہے

اس دور میں جینے کی قیمت یا دار و رسن یا خواری ہے

ساحر نے یہ تجربہ محض تجربہ کی خاطر نہیں کیا ہے بلکہ بحروں کی تبدیلی اور قوافی کی ترتیب میں تنوع نظم کے داخلی آہنگ سے تو مطابقت رکھتا ہے۔

نظم کے کچھ بند تصویری ہیں ماضی کی یادیں پرچھائیاں بن کر تصور میں ابھرتی ہیں اور ایک ایک منظر نظروں کے سامنے آتا اور گزر جاتا ہے۔ یہاں ساحر نے (FLASH BACK) ٹیکنیک سے کام لیا ہے ان کی پیش کشی میں ساحر نے فلم اڈیٹنگ کے طریقے کو بڑی کامیابی اور خوبصورتی کے ساتھ برتا ہے۔ فلم میں اڈیٹر کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ غیر ضروری مناظر کو کانٹ چھانٹ کر الگ کر دے۔ شاعری میں یہی عمل حذف و ایما کہلاتا ہے یہ تمام تصویریں زندہ اور متحرک ہیں۔ گزرے ہوئے واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے گویا وہ ابھی وقوع پذیر ہو رہے ہیں اور اسی غرض سے ان میں افعال صیغۂ حال میں لائے گئے ہیں اور تصویروں کو زیادہ موثر اور جاندار بنانے کیلئے (STATEMENT) یا خود کلامی کے بجائے مکالمے کا انداز اختیار کیا گیا ہے یہ سارے تصویری بند اول الذکر بحر میں ہیں پھر تصور میں ان کی پرچھائیاں ڈوب جاتی ہیں اور ناپسندیدہ واقعات اور گذشتہ زندگی کے تلخ حقائق کو بیانیہ انداز میں بحر کی تبدیلی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہاں افعال میں صیغۂ ماضی کا استعمال ہوتا ہے اور ضمیر مخاطب کی جگہ ضمیر غائب لے لیتی ہے آخری حصے میں اول الذکر بحر کا استعمال مختلف انداز میں ہوا ہے۔ نظم کا یہ حصہ ناصحانہ اور تبلیغی رنگ لئے ہوئے ہے اور

اس اعتبار سے ان بندوں میں افعال امر اور مستقبل کے صیغوں میں لائے گئے ہیں اِس طرح یہ کل نظم تین حصوں میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے ایک وہ حصہ جس میں ماضی کی حسین یادوں کو پیکر تراشی کے ذریعے پردۂ تصوّر پر ابھارا ہے دوسرا وہ حصہ جس میں جنگ کی وجہ سے رونما ہونے والے حالات اور واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے جیسے کوئی موثر انداز میں داستان سناتا ہو پہلے چند تصویری بند لائے گئے ہیں اور اسکے بعد وزن نمبر ۲ میں داستان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور کہانی ایک انجام کو پہونچتی ہے۔ آخری حصے میں زندگی کے اس تجربے سے ایک درس اخذ کیا گیا ہے اور اس کی روشنی میں ایک سیاسی اور سماجی عمل کی دعوت دی گئی ہے تاکہ آنے والی نسلیں امن اور خوشحالی کی نعمتوں سے بہرہ اندوز ہوں اور استحصالی قوتوں کے جور و ستم سے محفوظ رہیں۔

اس نظم کے شعری محاسن اور معائب کا مزید جائزہ لینے سے پہلے مناسب ہوگا کہ نظم کے مرکزی خیال پر نظر ڈالتے چلیں۔

یہ نظم عالمی امن تحریک کے زیر اثر لکھی گئی تھی جو تیسری جنگ کے خطرے کے پیش نظر دنیا کے بڑے دانشوروں اور ادیبوں نے شروع کی اور جس کی پہلی کانفرنس اسٹاک ہوم میں منعقد ہوئی تھی اس کانفرنس نے ایک اپیل بھی شائع کی تھی جس پر دنیا بھر کے دانشوروں سے دستخط لئے گئے تھے۔ ہندوستان میں ترقی پسند مصنفین نے بھی اس تحریک کو آگے بڑھانے میں بڑا حصہ لیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دوسری جنگِ عظیم کے وقت جنگ کے بارے میں ترقی پسند ادیبوں اور دانشوروں کا جو نقطۂ نظر تھا وہ اب بالکل بدل چکا تھا۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران فاشسٹ قوتوں کیخلاف تحریک چلائی گئی تھی ہندوستان میں عوام انگریزوں کے خلاف آزادی کی لڑائی لڑ رہے تھے اس کے باوجود ترقی

پسندوں نے جنگ میں اتحادیوں کا ساتھ دینے کی ترغیب دی۔ ان کا کہنا یہ تھا
کہ فاشسٹ قوتیں اگر کامیاب ہوں تو دنیا میں سوشلزم اور جمہوریت کا خاتمہ
ہو جائے گا اس لئے ہمارا فرض ہے کہ ان قوتوں کی تائید کریں جو فاشزم سے
برسرِ پیکار ہیں اس جنگ میں فاشسٹ طاقتوں کو شاید اتنی آسانی سے
شکست نہ ہوتی۔ اگر ایٹمی طاقت کا استعمال نہ کیا جاتا۔ جنگ کے خاتمے کے
بعد امریکہ ایک بڑی سامراجی قوت بن کر ابھرا۔ اب دنیا واضح طور پر دو
کیمپوں میں بٹ گئی تھی ایک اشتراکی دوسرے سامراجی۔ دونوں قوتیں ایٹمی
ہتھیاروں سے لیس تھیں۔ جنگ نے یوں تو ساری دنیا کی معیشت پر خراب
اثرات ڈالے لیکن روس کی معیشت سب سے زیادہ متاثر ہوئی تھی امریکہ
سامراجی ہتھکنڈے استعمال کرکے بہت جلد سنبھل گیا لیکن روس تجارت
کے ذریعے امریکہ کی طرح منافع اندوزی نہیں کر سکتا تھا۔ ایک اور بات یہ
بھی تھی کہ امریکہ نے یہ جنگ اپنی سرزمین سے بہت دور یورپ اور ایشیا
کے محاذوں پر لڑی تھی جب کہ روس کی سرزمین خود میدانِ کارزار بن گئی
تھی روس کے عوام کو جنگ کا جو بھیانک تجربہ ہوا اس نے ان کے دلوں میں
پائیدار امن کی خواہش تیز کر دی یہی وجہ تھی کہ عالمی امن تحریک کو روس
کی پوری تائید حاصل تھی جبکہ سرمایہ دار ملکوں نے اسے کمیونسٹ تحریک
قرار دیا اس تحریک کے علمبرداروں نے نظریاتی اور سیاسی اختلافات سے
قطع نظر جنگ کو خواہ وہ کسی مقصد کے لئے لڑی جائے انسانیت کے
لئے عظیم خطرہ قرار دیا۔ ان کا کہنا تھا کہ اب جو بھی جنگ لڑی جائے
گی اس میں ایٹمی ہتھیار استعمال ہوں گے جس کی وجہ سے کرۂ ارض
پر انسان کا وجود ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے گا۔ عالمی امن تحریک کے

اس پس منظر میں "پرچھائیاں" کا مطالعہ کیا جائے تو اس نظم کا بنیادی خیال واضح ہو جاتا ہے اس بنیادی خیال کو نظم کے آخری بندوں میں اس طرح پیش کیا گیا ہے۔ ؎

کہو — کہ آج بھی ہم سب اگر خموش رہے۔
تو اس دمکتے ہوئے خاک داں کی خیر نہیں
جنوں کی ڈھالی ہوئی ایٹمی بلاؤں سے
زمیں کی خیر نہیں، آسماں کی خیر نہیں
گزشتہ جنگ میں گھر ہی جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ تنہائیاں بھی جل جائیں
گزشتہ جنگ میں پیکر جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ پرچھائیاں بھی جل جائیں

جنگ کی تباہ کاریوں کا احساس دلانے کے لئے شاعر گزشتہ جنگ کا مہیب نقشہ پیش کرتا ہے اور یہ دکھاتا ہے کہ فرد اور سماج کس طرح اس جنگ سے متاثر ہوئے۔ گزشتہ جنگ کے دوران اردو کے شاعروں نے جو نظمیں لکھیں ان میں اس جنگ کی مذمت کرنے کے بجائے اسے جنگِ آزادی قرار دیا گیا تھا۔ مخدومؔ نے لکھا تھا۔

یہ جنگ ہے جنگِ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے
ہم ہند کے رہنے والوں کی محکوموں کی مجبوروں کی
آزادی کے متوالوں کی دہقانوں کی مزدوروں کی
یہ جنگ ہے جنگِ آزادی

خود ساحر نے بھی دوسری جنگِ عظیم میں نازی فوجوں کی شکست پر سوویت فوجوں کی دلیری کو سراہتے ہوئے "نظم احساسِ کامراں" میں مسرت اور شادمانی کا اظہار کیا تھا لیکن نظم "پرچھائیاں" اس جنگ کے خاتمے کے بہت بعد لکھی گئی اور اب شاعر گزشتہ جنگ کو بھی مختلف زاویئے سے دیکھتا ہے۔ سٹیفن سپنڈر نے لکھا تھا کہ جنگ کے بارے میں حقیقی ادب تو جنگ کے کئی سال بعد ہی پیش ہو گا۔ چنانچہ ٹالسٹائے کا "وار اینڈ پیس" نپولینی جنگ کے ستر اسّی سال بعد لکھا گیا ۱۹۳۷ء کی اسپینی جنگ سے متعلق ہیمنگ وے کا مشہور ناول (FOR WHOM THE BELL TOLLS) ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ جنگ کے زمانے میں اردو میں بھی "پرچھائیاں" جیسی کوئی شاہکار نظم تخلیق نہیں ہوئی۔ ساحر کی یہ نظم جنگ اور امن کے موضوعات پر لکھی گئی تمام نظموں سے مختلف ہے۔ جنگ کے بارے میں یہ ترقی پسند نقطۂ نظر عام رہا ہے کہ یہ سرمایہ دار اور سامراجی ممالک کا ایک ہتھیار ہے جس کے ذریعہ وہ اپنے نظام کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جنگ اور امن کے تعلق سے ساحر نے ان خیالات کو محض بیانیہ انداز میں نظم نہیں کر دیا ہے بلکہ اس میں ذاتی تجربے اور احساس کی رنگ آمیزی کے ذریعے پروپیگنڈے کے عنصر کو غیر محسوس بنانے کی کوشش کی ہے۔ پوری نظم ایک کہانی یا آپ بیتی ہے جس میں عشق کی محرومی اور ناکامی کو بنیادی مسئلہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور اس ناکامی و محرومی کی ذمہ داری جنگ اور اس کے پیدا کردہ حالات پر رکھی گئی ہے۔ نظم کا واحد متکلم جو اس کہانی کا ہیرو ہے، ایک دیہات میں رہنے والا تعلیم یافتہ بے روزگار نوجوان ہے جو غالباً شاعر بھی ہے۔ اس کی محبوبہ ایک متوسط درجے کے کسان کی حسین بیٹی ہے۔ پوری نظم نوجوان کی زبانی کہلائی گئی ہے جو عشق میں ناکام ہو کر اپنی محبوبہ سے ہمیشہ

کے لئے جدا ہوگیا۔ اس اندوہ گیں حادثے کی ذمہ دار جنگ اور جنگ باز ہیں۔ اگر جنگ اس کی زندگی میں نہ در آتی تو شاید صورتِ حال مختلف ہوتی۔ وہ اپنے ماضی کی کچھ خوش گوار اور چند تلخ یادیں لئے زندگی کے ایک ایسے موڑ پر کھڑا ہے اور ایسے ماحول میں سانس لے رہا ہے جس پر تیسری جنگ کا مہیب سایہ منڈلا رہا ہے۔

نظم کی ابتدا ایک منظر سے ہوتی ہے۔ چاندنی رات ہے۔ سہانی فضا ہے درخت، پھول، پتیاں، چاندنی میں نہایت دلکش معلوم ہو رہی ہیں۔ شاعر دیکھتا ہے کہ اس درخت کے نیچے ایک نوجوان اور ایک دوشیزہ ملاقات کے لئے آئے ہیں، انہیں دیکھ کر اسے اپنا گذرا ہوا زمانہ یاد آتا ہے۔ یہ وہی جگہ ہے جہاں وہ اور اس کی محبوبہ اکثر ملاقات کیا کرتے تھے۔ وہ اپنے تصورات کی دنیا میں گم ہو جاتا ہے۔ اس کا ماضی حال میں سمٹ آتا ہے۔ بیتے ہوئے واقعات ایک ایک کرکے نظروں کے سامنے ابھرتے اور ڈوب جاتے ہیں وہ کچھ دیر کے لئے اپنے ماضی میں پہونچ جاتا ہے اور عالمِ خیال میں محسوس کرتا ہے کہ یہ گذرے ہوئے واقعات نہیں ہیں بلکہ اب اور اس وقت پیش آرہے ہیں۔ ساحر نے اس منظر کو نہایت فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے مناظر کو پیش کرنے والا چونکہ خود کہانی کا ایک کردار ہے۔ اس لئے ضمیر متکلم کا استعمال تو کرتا ہی ہے لیکن کہانی کے دوسرے کردار اپنی محبوبہ کے لئے وہ ضمیر غائب استعمال نہیں کرتا بلکہ وہ اسے اپنا مخاطب بنا کر ان واقعات کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ پڑھنے والا یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ سارے واقعات عالمِ تصور میں پیش آرہے ہیں یہ ٹکنیک بہت ہی مشکل تھی اور اسے ساحر نے بڑی کامیابی سے برتا ہے، عالمِ خیال میں جو تصویریں

بنتی ہیں ان میں ہر ایک اپنی جگہ مکمل ہے اور ایک چوکھٹے میں بٹھائی ہوئی پینٹنگ (PAIN TING) معلوم ہوتی ہے۔ ایک تصویر اور دوسری تصویر کے درمیان عمل اور زبان کا کوئی ربط نہیں ہے۔ ان منتشر تصویروں کو ساحرؔ نے ٹیپ کے مصرعے (تصورات کی پرچھائیاں ابھرتی ہیں) کے ذریعے بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ باہم منسلک کرکے ایک ایسی حرکی کیفیت پیدا کردی ہے کہ یہ تصویریں کسی البم میں چسپاں یا نگار خانے میں ٹنگی ہوئی تصویروں کے برخلاف پردۂ سیمیں کے متحرک مناظر کی طرح یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتی اور غائب ہوجاتی ہیں۔ ہمارے پردۂ خیال پر ایک پرچھائیں ابھر کر غائب ہوجاتی اور فوراً دوسری پرچھائیں اس کی جگہ لے لیتی ہے۔
تصورات کی ان پرچھائیوں میں آغازِ عشق کی ساری داستان سموئی ہوئی ہے ہم دیکھتے ہیں کہ محبوبہ زمانہ کی نگاہوں سے چھپ کر خود اپنے قدموں کی آہٹ سے جھجکتی اور اپنے ہی سایہ کی جنبش سے خوف کھاتی اپنے محبوب سے ملاقات کے لئے چلی آرہی ہے۔ دوسرے منظر میں وہ دونوں کشتی پر سوار ندی کی سیر کرتے نظر آتے ہیں۔ تیسرے منظر میں عاشق اپنی محبوبہ کے جوڑے میں پھول ٹانکتا دکھائی دیتا ہے، وہ اس سے کوئی خاص بات کہنا چاہتا ہے لیکن اس کی زبان خشک ہورہی ہے اور آواز گلے میں رک سی گئی ہے لیکن شاید وہ اس سے اپنی بات کہہ چکتا ہے کیونکہ آگے منظر میں دونوں ایک دوسرے کے گلے میں بانہیں ڈالے عمر بھر کا پیمانِ وفا باندھتے دکھائی دیتے ہیں دونوں کی آرزوئیں اور تمنّائیں اب پوری ہونے کو ہیں۔ یہاں سے اچانک حالات تبدیل ہوجاتے ہیں، جنگ چھڑ جانے کے باعث دیہات کا سارا ماحول بدل گیا ہے فوجوں کے بینڈوں کی بھیانک آوازیں چرخوں کی سطح پر

حاوی ہو گئی ہیں ہر طرف فوجی کیمپ قائم ہو گئے ہیں۔ خاکی وردی پوش ہر طرف پھیل گئے ہیں، مہنگائی میں آئے دن اضافہ ہو رہا ہے۔ گرانی اور قحط سے مجبور ہو کر افلاس زدہ دہقان ہل بیل اور زمینیں بیچ کر زندگی بسر کرنے لگے ہیں۔ وہ فاقہ کشی کے ہاتھوں مجبور ہو کر چند ٹکوں کے عوض اپنے بچوں اور لڑکیوں تک کو فروخت کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ بستی کے بہت سے جوان فوج میں بھرتی ہو کر چلے گئے ہیں، زندگی کی ساری ہماہمی ختم ہو گئی ہے۔

جنگ کی تباہ کاریوں کی تفصیل بیان کرنے کے بعد وہ پھر تصوّرات کی دنیا میں کھو جاتا ہے۔ تصوّرات کی ان پرچھائیوں سے کہانی کے جو واقعات سامنے آتے ہیں۔ وہ انتہائی بھیانک اور اندوہ ناک ہیں۔ ساحر نے اس نظم کو داخلی تجربہ کا رنگ دے کر اور زیادہ موثر بنا دیا ہے، اس لئے وہ نوجوان جو اس کہانی کا مرکزی کردار ہے تلاش معاش میں شہر جاتا ہے تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود اسے کہیں نوکری یا مزدوری نہیں ملتی۔ تھک ہار کر جب وہ گاؤں واپس آتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی محبوبہ کا بھائی جنگ میں مارا گیا اور حالات نے اسے اپنا جسم بیچنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اب ان کے آگے دو ہی راستے تھے ایک دار ورسن کا دوسرے ذلت و خواری کا۔ اس اعتراف کے ساتھ کہ وہ خود دار و رسن تک جانے کی ہمّت نہ کر سکا اور اس کی محبوبہ جبد کی منزل تک نہ آسکی۔ وہ سرمایہ داری کو مورد الزام قرار دیتا ہے۔ تصوّرات کی دنیا سے نکل کر اس کی نگاہیں پیڑ تلے لہراتے ہوئے دو سایوں پر پڑتی ہیں، اور وہ یہ سوچتا ہے کہ کہیں ان کا بھی یہی انجام نہ ہو کیوں کہ دنیا پہ پھر ایک بار جنگ کے بادل چھا رہے ہیں، وہ کہتا ہے کہ جنگ نے ہماری بہت سی خواہشوں اور امنگوں کا گلا گھونٹ دیا

اور ہماری زندگی میں ناکامی اور نامرادی کا زہر گھول دیا ہے مگر ہم آنے والی نسل کو جنگ بازوں اور سرمایہ داروں کے فریب و سازش سے بچا سکتے ہیں۔ ہم نے سب کچھ کھو کر زندگی کا جو تجربہ حاصل کیا ہے اس سے ملک کے نوجوانوں کو آگاہ کر دیں تاکہ وہ جنگ بازوں اور سرمایہ داروں کے خلاف صف آرا ہو جائیں اور انہیں جتا دیں کہ اب کوئی تاجر ادھر کا رخ کرنے کی جرأت نہ کرے۔ اب یہاں کوئی کھیت نیلام نہ ہو گا اور نہ کوئی کنواری بیچی جائے گی۔ اگر پہلے کی طرح آج بھی ہم خاموش رہے تو آنے والی جنگ ہمارا نام و نشان تک مٹا دے گی، گذشتہ جنگ میں گھر اور پیکر ہی جلے تھے اور تنہائیاں اور پرچھائیاں ہمارے حصّے میں آئی تھیں لیکن اب کے جنگ چھڑے گی تو تنہائیوں اور پرچھائیوں کو بھی جلا کر خاکستر کر دے گی۔

اس نظم کی سب سے بڑی خوبی جو ہم کو متوجہ کرتی ہے وہ اس کے صوتی آہنگ کی دل کشی ہے۔ اپنے ہم عصروں میں ساحرؔ کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ ان کی نظموں میں اصوات کی در و بست ایسی منظم ہوتی ہے، کہ کہیں کوئی مصرعہ لڑکھڑاتے نہیں پاتا اور نہ کہیں صوتی تنافر کا احساس ہوتا ہے۔ ساحرؔ کے مصرعے بڑے رواں ہوتے ہیں جس کا سبب مصوتوں کی کثرت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصرعے سانچے میں ڈھل کر نکل رہے ہیں۔ یہاں تک کہ مشکل ردیف اور قافیوں کو بھی وہ اتنی روانی اور صفائی کے ساتھ باندھ جاتے ہیں کہ احساس تک نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر اس بند کے ردیف و قوافی ملاحظہ ہوں۔

اٹھو کہ آج ہر اک جنگ جو سے یہ کہہ دیں
کہ ہم کو کام کی خاطر کلوں کی حاجت ہے

ہمیں کسی کی زمیں چھیننے کا شوق نہیں
ہمیں تو اپنی زمیں پر ہلوں کی حاجت ہے

ساحر کی شاعری کے صوتی آہنگ کا ایک وصف جو اس نظم میں بہت نمایاں ہے، اصوات کی متناسب اور خوش آہنگ تکرار ہے۔ اس نظم میں اصوات اور قوافی کی تکرار ان کیفیات کے لحاظ سے بدلتی گئی ہے جو مختلف بندوں میں پیش کی گئی ہیں ہیں۔ مثلاً بحر متدارک کے بند میں ہر شعر کا آغاز ایک فقرے (اس شام مجھے معلوم ہوا) سے ہوتا ہے اس فقرے کی تکرار سے شکستِ فریب سے پیدا ہونے والے جذبات کی تلخی کا پوری طرح ابلاغ ہوتا ہے۔ اس نظم میں اندرونی قوافی کا استعمال زیادہ تر طویل بحر متدارک، والے بندوں میں ہوا ہے جو آٹھ ارکان پر مشتمل ہے اس بحر کے اکثر مصرعوں میں چوتھے رکن کے بعد وقفہ لایا گیا ہے اور اکثر مصرعوں میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اس کے مقام پر فقرہ یا جملہ مکمل ہو جائے اس طرح صوتی وقفے اور معنوی وقفے میں ہم آہنگی برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً

وہ لمحے کتنے دلکش تھے — وہ گھڑیاں کتنی پیاری تھیں
وہ سہرے کتنے نازک تھے — وہ لڑیاں کتنی پیاری تھیں
انسان کی قیمت گرنے لگی — اجناس کے بھاؤ چڑھنے لگے
چوپال کی رونق گھٹنے لگی — بھرتی کے دفاتر بڑھنے لگے

اس بحر میں کہیں کہیں صنعتِ ترصیع کا استعمال بھی ہوا ہے۔

مہنگائی بڑھ کر کال بنی — ساری بستی کنگال بنی
دھول اڑنے لگی بازاروں میں — بھوک اگنے لگی کھلیانوں میں

کہیں کہیں کسی بند کے ہر شعر کے دوسرے مصرعے کے درمیان وقفے کے مقام پر بھی ردیف و قوافی کا التزام کیا گیا ہے۔

سہمی ہوئی دوشیزاؤں کی مسکان بھی بیچی جاتی ہے
دو بھولی بھالی روحوں کی پہچان بھی بیچی جاتی ہے
ممتا کے سنہرے خوابوں کی انمول نشانی بکتی ہے

بعض بندوں میں مصرعوں کے درمیان قافیہ تو نہیں لایا گیا ہے لیکن قافیے کا سا آہنگ رکھنے والے لفظوں کے ساتھ ردیف کی تکرار کی گئی ہے جیسے ؎

انسان کی قیمت گرنے لگی اجناس کے بھاؤ چڑھنے لگے
چوپال کی رونق گھٹنے لگی بھرتی کے دفاتر بڑھنے لگے

دوسرے ترقی پسند شاعروں کی طرح ساحر نے شعر کی صناعت سے بے اتفاقی نہیں برتی ہے۔ صنائع ساحر کے لئے محض سامانِ زیبائش نہیں ہیں، ایسا بھی نہیں کہ صنعتیں غیر شعوری طور پر کلام میں آجاتی ہیں، بلکہ وہ صنعت کو اپنے اظہار کے ذریعے کے طور پر برتتے ہیں جہاں کہیں صنعتیں استعمال ہوئی ہیں، یہ محسوس ہوتا ہے کہ جذبے یا تجربہ کا اظہار اس اسلوب میں موثر ہو سکتا ہے، اس نظم میں کئی جگہ صنعتِ تضاد یا صنعتِ مقابلہ استعمال کرتے ہوئے شعر کو اعجاز بنا دیا ہے۔

۱۔ تعمیر کے روشن چہرے پر تخریب کا بادل پھیل گیا
۲۔ قوموں کے بھیانک بنیۂ تلے چرخوں کی صدائیں ڈوب گئیں
انسان کی قیمت گرنے لگی اجناس کے بھاؤ چڑھنے لگے

تاج محل

تاج محل پر اردو میں کئی شاعروں نے طبع آزمائی کی، ان میں سے صرف دو نظمیں اردو شاعری میں اپنا مقام بنا سکی ہیں، ایک ساحر کی دوسرے سکندر علی وجد کی۔ سکندر علی وجد کی نظم ایک تاثراتی تخلیق ہے جس میں انھوں نے ایک حسین و دلفریب فن کارانہ تخلیق کی تحسین اس انداز میں کی ہے کہ یہ تحسین۔ بجائے خود ایک دلکش اور حسین تخلیق بن گئی ہے۔ اس نظم کا انداز سراپا نگاری اور مدح سرائی کا ہے، اس کے لئے جو پیکر انہوں نے تراشے ہیں وہ تاج محل کو اس کی پرکیف، سہانی اور سکون بخش فضا کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ تاج محل کے تاریخی پس منظر کی طرف بند میں ہلکا سا اشارہ کیا گیا ہے ۔

نوکشتۂ وفا کا سہانا پیام ہے
فانی زمیں پہ نقشِ بقائے دوام ہے
جادو نگاہِ عشق کا پتھر پہ چل گیا
الفت کا خواب قالبِ مرمر میں ڈھل گیا

اس کے آگے تین بندوں میں تشبیہات اور استعاروں سے کام لیتے ہوئے نہایت اجمال کے ساتھ تاج محل کا سراپا پیش کیا ہے۔ آخری بند میں اس کیفیت کو نہایت ہی فنکاری کے ساتھ لفظوں میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ جو تاج کو دیکھنے کے بعد حساس دلوں پر طاری ہوتی ہے ۔

آنکھوں نے تیرے حسن کی مے پی ہے اسقدر
اک سرخوشی ہے قلب میں سرشار ہے نظر
بیٹھا ہوں پائے وقت کی آہٹ سے بے خبر
ارزاں قدم قدم پہ سکونِ حیات ہے
تیری حریمِ ناز میں دن ہے نہ رات ہے

تاج محل پر کئی اور شاعروں جیسے سیماب اکبر آبادی، عرش ملسیانی، جگن ناتھ آزاد، اختر اورینوی، سلام مچھلی شہری، یحییٰ اعظمی، اکبر وفا قانی نے ایسی نظمیں لکھیں جو صرف اس کی تحسین تک محدود ہیں لیکن ان میں سے کوئی بھی سکندر علی وجد کی نظم کے مقابل نہیں رکھی جا سکتی۔ سکندر علی وجد کے برخلاف ساحر نے جو نظم لکھی اس میں تاج محل کے جمال و زیبائی کو اپنا موضوع نہیں بنایا۔ تاج محل کو ساحر نے جاگیردارانہ استبداد اور استحصال کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ شاعر کے نزدیک تاج محل کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ وہ شاہنشاہوں کی بنائی ہوئی عمارتوں میں سے ایک عمارت ہے۔

نظم میں دو کردار ہمارے سامنے آتے ہیں، شاعر اور اس کی محبوبہ، دونوں نچلے یا نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ شاعر کی محبوبہ تاج محل کی گرویدہ ہے۔ وہ اسے شاہ جہاں اور ممتاز محل کی لافانی محبت کی یادگار سمجھتی ہے اس کے لئے شاہجہاں اور ممتاز محل بادشاہ اور ملکہ نہیں بلکہ شیریں فرہاد، لیلےٰ مجنوں، نل اور دمینتی کی طرح دو محبت کرنے والے وجود تھے۔ تاج محل کے قرب سے اسے تسکین ملتی ہے اور وہ چاہتی ہے کہ اپنے محبوب سے اس وادیٔ رنگیں میں ملا کرے۔ غالباً وہ خود کو ممتاز محل سے (IDENTIFY)

کرتی ہے۔ اس طرح تاج اس کی اپنی محبت کی یادگار بن جاتا ہے۔ یہ ساری تفصیل شاعر نے نظم میں بیان نہیں کی ہے۔ لیکن نظم کا ابتدائی شعر تاج کے بارے میں محبوب کے ان تاثرات تک ہمیں پہونچا دیتا ہے۔

تاج تیرے لئے اک مظہرِ اُلفت ہی سہی
تجھ کو اس وادیٔ رنگیں سے عقیدت ہی سہی

ساتھ ہی اس شعر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کا زاویۂ نظر بالکل ہی برعکس ہے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ شاہجہاں کی طرح وہ بھی ایک عاشق ہے لیکن اپنے عشق کی تشہیر کے لئے وہ ایسی عظیم اور خوبصورت عمارت تعمیر نہیں کروا سکتا کیوں کہ وہ غریب ہے۔ سیاسی اور سماجی طور پر اگر وہ باشعور نہ ہوتا تو یہ خیال اسے شدید احساسِ کمتری میں مبتلا کر دیتا لیکن وہ یہ اچھی طرح جانتا ہے کہ جذبۂ عشق صادق ہو تو اسے کسی دکھاوے اور نمود کی ضرورت نہیں۔ تاج محل کو دیکھ کر اس کی خوبصورتی یا شاہ جہاں کے جذبۂ عشق سے متاثر ہونے کے بجائے وہ سوچتا اور محسوس کرتا ہے کہ یہ عمارت ایک شہنشاہ نے تعمیر کروائی ہے۔ اس عمارت پر جو خطیر رقم صرف ہوئی وہ غریب عوام سے وصول کی ہوئی دولت ہے۔ اب وہ اپنے کو ان مزدوروں کے ساتھ (IDENTIFY) کرتا ہے جنھوں نے شہنشاہ کے حکم پر گرمی، برسات اور جاڑوں کے شدائد برداشت کرتے ہوئے تاج محل کی تعمیر کا کام پورا کیا۔ ان کی اپنی محبوبائیں بھی تھیں جن سے انہیں بے حد محبت تھی۔ لیکن وہ زندگی کی معمولی آسائشیں بھی فراہم نہیں کر سکتے تھے۔ اس طرح تاج محل بنوا کر شاہجہاں نے نہ صرف ان غریب مزدوروں کی محبت کا مذاق اُڑایا ہے بلکہ تمام غریبوں کی محبت کی توہین کی ہے۔ شاعر جب بھی تاج محل کو دیکھتا ہے یہی احساس اسے ستانے

لگتا ہے اسی لئے وہ اپنی محبوبہ سے کہتا ہے کہ وہ اس سے تاج کے بجائے کسی اور جگہ ملا کرے۔ وہ اپنی محبوبہ کے جذبات کو ٹھیس بھی نہیں پہونچانا چاہتا اس لئے اپنے نقطۂ نظر کو مدلّل طریقے سے پیش کرتا ہے تاکہ محبوبہ بھی اس کی ہم خیال بن جائے۔

پہلے بند میں وہ اسے یہ احساس دلاتا ہے کہ تاج محل کی نواح دراصل بزمِ شاہی ہے جس میں غریبوں کا کام نہیں۔ وہ اس کی توجہ تاج محل کے حسن اور شاہ جہاں کے عشق سے ہٹا کر سطوتِ شاہی کے نشانوں کی طرف مبذول کراتا ہے جو وفا کی اس تشہیر کے پردے میں چھپے ہوئے ہیں شاعر اپنی محبوبہ کو جو تاج محل کو محض محبت کی لافانی یادگار سمجھ کر اسکی دلکشی سے مسحور ہو گئی ہے یہ احساس دلاتا ہے کہ اس مقبرے کے مقابل میں اس کا اپنا مکان کس قدر تنگ و تاریک ہے۔ یہ عجیب ستم ظریفی ہے کہ مقبرہ محل کی طرح شاندار ہے اور گھر لحد کی طرح تنگ و تاریک، آگے کے دو بندوں میں وہ اسے طبقاتی تضاد اور جاگیر داریت کے جبر و استحصال سے آگاہ کرتا ہے۔ آگے چل کر دل کو چھو لینے والی یہ جذباتی دلیل پیش کرتا ہے کہ جن مزدوروں کی صنّاعی نے اس عمارت کو شکلِ جمیل بخشی، انہیں بھی تو محبت تھی لیکن ان کے مقبرے بے نام و نمود رہے اور آج تک کسی نے ان پر قندیل تک نہیں جلائی۔ اس طرح وہ اپنی محبوبہ پر یہ واضح کر دیتا ہے کہ تاج محل لافانی محبت کا حسین و جمیل نقش نہیں ہے بلکہ :-

اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لیکر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

اقبال (مسجدِ قرطبہ) اور ساحر (تاج محل)، دونوں کی نظموں کی محرّک تاریخی عمارتیں ہیں۔ ان نظموں کے تقابل سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ساحر کی نظم میں سماجی اور تاریخی شعور تو جھلکتا ہے لیکن نظم جذباتی سطح سے بلند نہیں ہونے پاتی۔ جب کہ اقبال کی نظم کو مابعد الطبیعاتی فکر نے فن کی اعلیٰ ترین بلندی پر پہونچا دیا ہے تاج کی تحسین کرتے ہوئے عام طور پر اس کے دو پہلوؤں کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہ فنِ تعمیر کا دلکش نمونہ ہے، دوسرے یہ کہ وہ ممتاز محل اور شاہ جہاں کی محبت کی یادگار ہے۔ ساحر کی نظر میں دونوں اوصاف ایسے نہیں ہیں کہ ان کی بناء پر تاج محل کو سراہا جائے۔ نظم کا واحد متکلم جو اپنی محبوبہ سے مخاطب ہے نچلے طبقے کا ایک فرد ہے۔ یہ احساس بالکل فطری اور مستند ہے کہ تاج محل کو محبت کی یادگار کے طور پر سراہنا ان غریبوں کی محبت کا مذاق اُڑانے کے مترادف ہے جو مفلسی کے سبب اپنی محبت کی اس طرح تشہیر نہیں کر سکتے۔ جہاں تک تاج محل کی خوبصورتی کا تعلق ہے شاعر نے نہ تو اس پر تنقید کی ہے اور نہ اسے اہمیت دی ہے، ایسا کرتا تو نظم کا مرکزی خیال اور بنیادی تجربہ مجروح ہو جاتا۔

ساحر کی تقلید میں کئی شاعروں نے تاج محل کو جاگیردارانہ استبداد اور استحصال کی نشانی کے طور پر پیش کیا ہے۔ صاحب زادہ میکش نے اسی نقطۂ نظر کو ایک دوسرے پیرائے میں یوں پیش کیا ہے۔

ایک ملکہ وہ کہ جس کی آخری خواہش کا نام
جنبشِ ابرو کا یہ فرمان یعنی تاج ہے
لیکن اپنی پہلی خواہش بھی جو کہہ سکتیں نہیں
ایسی کتنی رانیوں کا جھونپڑوں میں راج ہے

اس طرح فارغ بخاری نے تاج محل پر نظم لکھتے ہوئے شاہ جہاں کی محبت پر شک وشبہ کا اظہار کیا ہے اور تاج محل کو "شہرتِ خام" کی پیداوار قرار دیا ہے۔

شہرتِ خام نے مارا تجھے اے حسنِ تمام
قصرِ شاہی کے مکیں رسمِ وفا کیا جانیں
شان وشوکت کے عوض تو نے محبت بیچی
تو نے برسائیں کمانوں سے سنہری تانیں

احسان دانش نے تو شاہ جہاں کی روح کو جلی کٹی سناتے ہوئے یہ پیش گوئی کی کہ اس کے اس خوابِ جلیل کا زوال بہت ہی قریب ہے کہتے ہیں کہ ؎

شکوہ و جاہ سے اے فرِّ قیصری ہشیار
ہے یہ کسی ترے خوابِ جمیل کی تعبیر
بہت قریب زمانِ زوال ہے اس کا
خیال و خواب سے باہر مآل ہے اس کا

یہ ساری نظمیں ساحر کی نظم کی صدائے بازگشت اور بھونڈی نقل بن کر رہ گئیں۔ ان میں نہ تو شعور کی وہ پختگی نظر آتی ہے اور نہ وہ فن کارانہ چابکدستی، جو ساحر کی نظم کا حصّہ ہے۔

گریز

ساحرؔ کی اکثر نظموں کی طرح گریز بھی ایک منظوم کہانی ہے نظم کا واحد متکلم ایک انقلابی نوجوان ہے۔ زندگی کی تلخ حقیقتوں کا مقابلہ کرتے ہوئے جب وہ تھک سا گیا تو اس نے محبت کے دامن میں پناہ تلاش کی۔ اسکی محبوبہ کی ملتفت نگاہوں نے عارضی طور پر اس کے درد و غم کو سلا دیا اور اس کی مسکراہٹوں نے اس کے دل میں نئی آرزوئیں اور تمنائیں جگادیں۔ لیکن وہ زیادہ عرصہ تک خود کو فریب نہیں دے سکا اسکے جنونِ عشق میں کمی واقع ہونے لگی۔ محبوبہ کے حسن و زیبائی کا افسوں ٹوٹ گیا۔ زندگی بند دریچوں سے بھی ہر ایک ہاتھ میں ہزار آئینے لے کر خلوتِ محبوب میں در آئی عشرتوں کے نغمے فریاد و فغاں کے شور میں ڈوب گئے۔ زندگی کی برہنہ عریاں حقیقتیں اس کی آنکھوں کے سامنے رقص کرنے لگیں۔ وہ اپنی محبوبہ کی توجہ ان مناظر کی طرف مبذول کراتا ہے۔

شعر ملاحظہ ہو۔

وہ دیکھ سامنے کے پرشکوہ ایواں سے
کسی کرائے کی لڑکی کی چیخ ٹکرائی
وہ پھر سماج نے دو پیار کرنے والوں کو
سزا کے طور پہ بخشی طویل تنہائی
پھر ایک تیرہ و تاریک جھونپڑی کے تلے
سسکتے بچے پہ بیوہ کی آنکھ بھر آئی

وہ پھر بکی کسی مجبور کی جواں بیٹی
وہ پھر جھکا کسی در پر غرورِ برنائی
وہ پھر کسانوں کے مجمع پر گن مشینوں سے
حقوق یافتہ طبقے نے آگ برسائی
سکوتِ حلقۂ زنداں سے ایک گونج اٹھی
اور اس کے ساتھ مرے ساتھیوں کی یاد آئی

دراصل شاعر کو ضمیر کی آواز بن کر یہ احساس پریشان کرتا ہے کہ وہ اپنی سماجی ذمہ داریوں کو بھلا کر محبت میں انفرادی تسکین کا سامان فراہم کر رہا ہے۔ وہ ڈرتا ہے کہ کہیں محبوب کا التفات اس کا راستہ نہ روک لے۔ وہ چیخ اٹھتا ہے۔

نہیں نہیں مجھے یوں ملتفت نظر سے نہ دیکھ
نہیں نہیں مجھے اب تابِ نغمہ پیرائی

اور پھر یہ جتاتا ہے کہ

مرا جنونِ وفا ہے زوال آمادہ
شکست ہو گیا تیرا فسونِ زیبائی

اس نظم میں بھی عشق اور زندگی کی وہی کشمکش دکھائی دیتی ہے جو اکثر ترقی پسند شعرا کے لئے الجھن کا باعث بنی رہی۔

اس دور کا معاشرہ ایسا نہ تھا کہ شاعر انقلاب کی جدوجہد میں محبوبہ کو اپنا رفیق بنا کر عشق اور سماج دونوں کے ساتھ انصاف کر سکتا۔ سچا انقلابی ملک و قوم کے لئے بڑی سے بڑی قربانی دینے پر آمادہ تھا اور سب سے بڑی قربانی عشق کی تھی۔ اس جذبہ کے تحت ان شاعروں کے

ہاں محبت سے گریز کا رجحان ملتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر کہ یہ رویہ کہاں تک مناسب تھا اُن کے خلوصِ نیّت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ساحرؔ کی یہ نظم بھی جذبہ کے خلوص اور احساس کی شدّت کی وجہ سے اثر انگیز ہو گئی ہے۔

نورجہاں کے مزار پر

تاج محل کی طرح اس نظم میں بھی ساحرؔ نے اپنے مخصوص سیاسی تصوّر کی تبلیغ اور ترسیل کے لئے ایک تاریخی یادگار کو علامت کے طور پر استعمال کیا۔ اتفاق سے یہ یادگار بھی ایک مغل ملکہ کا مزار ہے، لیکن ملکہ نورجہاں سے وابستہ تاریخی روایت ممتاز محل سے کچھ مختلف نوعیت رکھتی ہے۔ نورجہاں کا تعلق شاہی خاندان سے نہیں تھا۔ نورجہاں بے وطنی کی حالت میں پیدا ہوئی اس کے ماں باپ اس کو ایک جنگل میں چھوڑ کر چلے گئے۔ اتفاق سے ایک قافلہ وہاں سے گذرا اُس قافلے کے سردار نے اس کو شاہی محل میں پہنچا دیا اور وہیں اس کی نشو نما ہوئی۔ شہزادہ سلیم کو اس سے محبت ہو گئی۔ اکبر کو علم ہوا تو اس نے ایک سردار شیر افگن سے نورجہاں کی شادی کر دی جہانگیر جب برسرِ اقتدار آیا تو اس کے اشارے پر شیر افگن کو ایک جنگ میں بھیج دیا گیا اور وہ لڑائی میں مارا گیا یا مروا دیا گیا۔ کچھ دنوں بعد جہانگیر نے نورجہاں سے شادی کر لی۔ اسی روایت کے پس منظر میں ساحرؔ نے یہ نظم تحریر کی ہے۔ نورجہاں کو سماج کے اس طبقے کے نمائندے کے طور پر پیش کیا گیا جو جاگیر دار طبقے کے مظالم کا شکار ہے۔ اس طبقے سے ساحرؔ کی ہمدردیاں وابستہ ہیں۔ وہ نورجہاں کو ایک بے بس اور مظلوم عورت کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ ساحرؔ نے اُسے دخترِ جمہور کا لقب دیا ہے۔ شاہ جہاں اور ممتاز محل کی طرح یہاں بھی نورجہاں اور جہانگیر کی قبریں پہلو بہ پہلو ہیں۔ شاعر کہتا ہے کہ شہنشاہ کے پہلو میں دخترِ جمہور کی یہ قبر تاریخ کی بے شمار خوں ریز حقیقتوں

سے نقاب اٹھائی ہے اور یہ بتائی ہے کہ جاگیر دارانہ عہد میں کس طرح مغرور شہنشاہوں کی تسکین کے لئے جیناؤں کے بازار لگتے تھے کس طرح ان کی بزم عیش سجانے کے لئے لڑکیوں کو محل میں لایا جاتا تھا، کس طرح بیاہتا عورتوں کا سہاگ چھین لیا جاتا تھا۔ اس بند میں ساحر نے اسی مشہور روایت کیطرف ہلکا سا اشارہ کیا ہے کہ جہانگیر کی ایما پر شیر افگن کو مروا دیا گیا تھا۔

کیسے اک فرد کے ہونٹوں کی ذرا سی جنبش
سرد کر سکتی تھی بے لوث وفاؤں کے چراغ
لوٹ سکتی تھی دمکتے ہوئے ماتھوں کا سہاگ
توڑ سکتی تھی مئے عشق سے لبریز ایاغ

شاعر کے خیال میں نورجہاں کا یہ ویران مزار ان سہمی ہوئی فضاؤں میں اتنا خاموش ہے کہ یوں لگتا ہے جیسے وہ زبانِ حال سے فریاد کر رہا ہے سرد شاخوں میں ہوا اس طرح چیخ رہی ہے جیسے تقدیسِ وفا کی روح مرثیہ خواں ہو۔

تاج محل کیطرح اس نظم میں بھی شاعر اپنی محبوبہ سے مخاطب ہے۔ دونوں کی ٹکنک میں ذرا سا فرق ہے۔ "تاج محل" نظم کے آغاز ہی میں پتہ چل جاتا ہے کہ شاعر اپنی محبوبہ سے مخاطب ہے اس کے برخلاف زیرِ تبصرہ نظم میں آخری بند پڑھنے سے پہلے تک یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر یہ باتیں کسی خاص شخص کو مخاطب کر کے کہہ رہا ہے۔ آخری بند میں اچانک محبوب کی شخصیت سامنے آتی ہے۔ شاعر نورجہاں اور جہانگیر سے اپنا اور اپنی محبوبہ کا موازنہ کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ؎

"ہم میں کوئی بھی جہاں نور و جہانگیر نہیں"

اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو یہ موازنہ نور جہاں اور شاعر کی اپنی محبوبہ کا نہیں ہے بلکہ جاگیر دارانہ دور اور سرمایہ دارانہ دور کا ہے۔ جاگیر دارانہ دور میں عورت کی پوزیشن ایک کنیز سے زیادہ نہیں تھی لیکن سرمایہ دارانہ یا صنعتی دور میں اس کی پوزیشن ایک کنیز کی نہیں بلکہ شریکِ حیات کی سی ہے، جو اپنی مرضی سے حیات کی شرکت سے کنارہ کش بھی ہو سکتی ہے۔ اسی لئے شاعر اپنی محبوبہ سے کہتا ہے۔

تو مجھے چھوڑ کے ٹھکرا کے بھی جا سکتی ہے
تیرے ہاتھوں میں میرے ہاتھ ہیں زنجیر نہیں

کبھی کبھی

یہ ساحر کی کامیاب نظموں میں سے ایک ہے ۔ ترتیب و تعمیر کے اعتبار سے بھی اور جذبے کی شدت اور تجربے کی انفرادیت کے نقطۂ نظر سے بھی نظم کی نمایاں خوبی خیال کا تسلسل اور بہاؤ ہے ۔ نظم کا آغاز اس مصرع سے ہوتا ہے ۔

"کبھی کبھی میرے دل میں خیال آتا ہے" اور پھر اسی مصرع پر یہ نظم ختم ہوتی ہے ۔ نظم کے آغاز میں یہ مصرع کلمہ کے ایک جز کی حیثیت سے آتا ہے جو اپنی جگہ کوئی معنی نہیں رکھتا ۔ بلکہ دوسرے مصرعوں کے ساتھ مربوط ہو کر ایک مفہوم پیدا کرتا ہے :-

کبھی کبھی میرے دل میں خیال آتا ہے
کہ زندگی تری زلفوں کی نرم چھاؤں میں
گزرنے پاتی تو شاداب ہو بھی سکتی تھی

لیکن نظم کے آخر میں یہی مصرع ایک مکمل جملہ ہی نہیں بلکہ اپنے اندر ایک طویل داستان اور احساسات کی ایک دنیا سمیٹے ہوئے ہمارے سامنے آتا ہے ۔ نظم ختم کرتے ہوئے جب ہم دوبارہ اس مصرع پر پہنچتے ہیں جو بظاہر ایک ادھورا فقرہ ہے، تو ہمارے ذہن میں نظم کا ابتدائی حصہ ابھرتا ہے ۔ نظم جہاں ختم ہوئی تھی وہاں سے دوبارہ شروع ہوتی ہے اور نظم کا خیال دائرہ وار گردش کرتا محسوس ہوتا ہے ۔ یہ نظم دراصل مرکب (COMPOUND) جملوں پر مشتمل ہے ۔ یہ دونوں جملے مربوط ہو کر ایک (COMPLEX) جملہ بناتے ہیں ۔ "کبھی کبھی میرے دل میں خیال آتا ہے" پہلے مرکب جملے کا "مبتدا"

ہے' اور اس کے آگے کے تین بند بطور" خبر" آئے ہیں' اور اب یہ عالم ہے" دوسرے مرکب جملے کا "مبتدا" ہے' اور آگے کے تین بند خبر" ہیں' "مگر یہ ہو نہ سکا" کے فقرے کے ذریعے دونوں مرکب جملوں کو ملایا گیا ہے۔ اس طرح اس نظم کے دو حصے ہو جاتے ہیں۔ پہلے حصے میں شاعر اپنی محروم اور نادار زندگی پر نظر ڈالتا ہے اور سوچتا ہے کہ یہ زندگی اور طرح بھی بسر ہو سکتی تھی۔ یہ ممکن تھا کہ زندگی جو اب ایک ویرانے کے مانند ہے' محبوب کی زلفوں کی چھاؤں میں شاداب ہو جاتی اور محبوب کی نگاہوں کی ضیا پاشیاں حیات کی تیرگی کو دور کر دیتیں' تب وہ غم والم سے بیگانہ ہو کر محبوبہ کے جمال کی رعنائیوں میں کھویا ہوا رہتا' اس کے لبوں کی حلاوت زمانے کی تلخیوں کو دھو دیتی اور وہ اس کی زلفوں کی چھاؤں میں چھپ کر آرام سے اپنے دن گزارتا لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ نظم کے دوسرے حصے میں شاعر اپنی موجودہ زندگی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرا حصہ اس مصرع سے شروع ہوتا ہے۔

"مگر یہ ہو نہ سکا اور اب یہ عالم ہے" اس مصرع کو پڑھ کر ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ آگے شاعر حالتِ فراق اور غمِ جدائی کی کیفیت کو پیش کرے گا۔ لیکن شاعر کی روداد حیات مختلف ہے۔ محبت میں ناکامی کے بعد اس پر ایک بے دلی کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ محبوب کے ساتھ اس کا غم اور اس کی جستجو بھی باقی نہیں رہی۔ اب اسے کسی سہارے کی آرزو نہیں رہی۔ اس کی زندگی اب تاریک خلاؤں میں بھٹک رہی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کا مقدر یہی ہے کہ بالآخر انہیں خلاؤں میں کھو جائے۔ اس کے باوجود کبھی کبھی یوں ہی اس کے دل میں خیال آجاتا ہے۔ نظم کے یہ دونوں حصے

ایک دوسرے کا جواب بھی ہیں، اس مناسبت سے ساحرؔ نے دونوں حصّوں میں الفاظ اور امیجری کی رعایت ملحوظ رکھی ہے۔ اس التزام کی وجہ سے نظم کے دونوں حصّوں میں ایک داخلی ربط پیدا ہو گیا ہے اور وہ اس طرح مربوط ہو گئے ہیں کہ انہیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ذیل کے مصرعوں کے تقابلی مطالعے سے اس داخلی ربط کی کیفیت کسی حد تک واضح ہو سکتی ہے۔

(ا) کہ زندگی تری زلفوں کی نرم چھاؤں میں
گزرنے پاتی تو شاداب ہو بھی سکتی تھی
یہ تیرگی جو مری زیست کا مقدّر ہے
تری نظر کی شعاعوں میں کھو بھی سکتی تھی
عجب نہ تھا کہ میں بیگانۂ الم ہو کر
ترے جمال کی رعنائیوں میں کھو رہتا
حیات چیختی پھرتی برہنہ سر، اور میں
گھنیری زلفوں کے سائے میں چھپ کے جی لیتا

(ب) گزر رہی ہے کچھ اس طرح زندگی جیسے
اسے کسی کے سہارے کی آرزو بھی نہیں
مہیب سائے مری سمت بڑھتے آتے ہیں
حیات و موت کے پُر ہول خارزاروں سے
نہ کوئی جادہ، نہ منزل نہ روشنی کا سراغ
بھٹک رہی ہے خلاؤں میں زندگی میری
انھیں خلاؤں میں رہ جاؤں گا کبھی کھو کر

کسی کو اداس دیکھ کر

ساحر کی عشقیہ نظمیں کہانیاں ہوتی ہیں، جو اپنا ایک مخصوص سماجی اور معاشرتی پس منظر رکھتی ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے ایک ہی کہانی کو مختلف پیرایوں میں دوہرایا گیا ہے یا پھر اس کہانی کے مختلف واقعات و حادثات کو الگ الگ نظموں میں بانٹ دیا گیا ہے۔ ایک ہندوستانی نوجوان اور ایک ہندوستانی دوشیزہ اس کہانی کے مرکزی کردار ہیں، جو ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ دوشیزہ کا تعلق اونچے گھرانے سے ہے اور نوجوان نچلے متوسط طبقہ کا پڑھا لکھا فرد ہے۔ وہ جز معاشی یا بے روزگار ہے۔ اس کی ہمدردیاں سماج کے نچلے طبقے کے ساتھ وابستہ ہیں۔ وہ استحصال کرنے والے طبقات سے سخت نفرت کرتا ہے، خود اس کی اپنی زندگی افلاس اور تنگ دستی کی وجہ سے آلام سے معمور ہے چونکہ وہ تعلیم یافتہ باشعور انسان ہے اس لئے غریب عوام کے دکھ درد کا احساس اس کو بے چین رکھتا ہے۔ پھر وہ غم عشق کا بھی شکار ہو جاتا ہے، وہ اپنی محبوبہ سے شادی اس لئے نہیں کر سکتا کہ وہ غریب ہے اور سماج میں اس کا کوئی مقام نہیں ہے۔ اس کی محبوبہ ہندوستانی عورت ہونے کی وجہ سے خاندان اور سماج کے بندھنوں میں اس طرح جکڑی ہوئی ہے کہ وہ اپنے بارے میں کوئی فیصلہ کرنے کا اختیار نہیں رکھتی۔

اس میں اتنی جرأت نہیں کہ وہ دنیا سے بغاوت کر دے۔ وہ اپنے محبوب سے چھپ چھپ کر ملتی ہے لیکن لوگوں کی نظریں پڑ ہی جاتی ہیں۔ اور وہ چہ میگوئیاں کرنے لگتے ہیں۔ خاندان والوں کو جب اس کا علم ہوتا ہے تو اس پر سختی کرتے ہیں اور وہ مجبور ہو کر محبوب کو ملنے سے منع کر دیتی ہے۔ اس کی شادی کسی امیر گھرانے کے فرد سے طے کر دی جاتی ہے۔ وہ اپنی بے بسی پر آنسو بہانے کے سوا کچھ نہیں کر سکتی۔ نوجوان عاشق بھی خود کو مجبور پاتا ہے۔ ساحر کی نظم "کسی کو اداس دیکھکر" اس واقعے کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ پہلے بند میں محبوب کی اداسی اور غم گینی کی تصویر سامنے آتی ہے۔ عاشق یہ سمجھتا ہے کہ محبوبہ اس کی محرومی اور مایوسی کے خیال سے مغموم ہے، وہ اسے سمجھاتا اور دلاسا دیتا ہے۔

مری حیات کی غم گینیوں کا غم نہ کرو
غمِ حیات غمِ یک نفس ہے کچھ بھی نہیں

نوجوان عاشق اپنی شکست اور ناکامی کا کوئی علاج ڈھونڈنے کے بجائے تقدیر کا لکھا سمجھ کر قبول کر لیتا ہے اور اس کے لئے کوئی فلسفیانہ جواز مہیا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس نظم کا واحد متکلم ایسا ہیرو ہے جو صبر و ضبط کے ساتھ تمام مظالم برداشت کر لیتا ہے۔ دوسروں کے لئے مصیبت اٹھا کر اس کو تسکین حاصل ہوتی ہے لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کی ذات سے کسی کو دکھ اور تکلیف پہونچے، وہ سمجھتا ہے کہ محبوبہ اس سے جدا ہو کر بھی خوش رہ سکتی ہے بشرطیکہ اسے یہ اطمینان ہو جائے کہ اس کے عاشق کو بھی اس جدائی کا کوئی رنج نہیں ہے، اور نوجوان عاشق یہ نہیں چاہتا کہ اس کی محبوبہ اس کے غم کے خیال سے رنجیدہ اور ملول رہے اس

لئے وہ اس کو یہ باور کراتا ہے کہ

مجھے تمہاری جدائی کا کوئی رنج نہیں
مرے خیال کی دنیا میں میرے پاس ہو تم
ہوا ہی کیا جو زمانے نے تم کو چھین لیا
یہاں پہ کون ہوا ہے کسی کا سوچو تو
مجھے قسم ہے مری دکھ بھری جوانی کی
میں خوش ہوں میری محبت کے پھول ٹھکرا دو

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ حقیقت میں خوش ہے۔ یہ باتیں وہ محض اپنی محبوبہ کی تسکین کے لئے کہہ رہا ہے۔ لیکن وہ اپنے حقیقی غم کو چھپانے میں ناکام رہتا ہے اور ضبط و اخفا کی پوری کوشش کے باوجود خود اس کی زبان سے حقیقت حال آشکارا ہو جاتی ہے جب وہ یہ کہتا ہے ؎

مرا کچھ بھی نہیں ہے میں رو کے جی لوں گا
مگر خدا کے لئے تم اسیر غم نہ رہو
میں اپنی روح کی ہر اک خوشی مٹا لوں گا
مگر تمھاری مسرت مٹا نہیں سکتا

جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ حرف تسلی بھی محبوبہ پر بے اثر رہا، تو اور طرح سے اس کو خوش رہنے پر مائل کرتا ہے، کہتا ہے کہ اس طرح اداس رہ کر وہ اس کے رنج میں اضافہ کرے گی۔ اس کی زندگی مٹانے کو دنیا کے دوسرے غم ہی کچھ کم نہیں۔ اس کے اطراف جب تک افلاس اور

بھوک کے دردناک مناظر، سماجی ناانصافیاں اور معاشی عدم مساوات کی وجہ سے زندگی میں پھیلے ہوئے تضادات باقی ہیں، وہ مسرت اور شادمانی کا تصور بھی نہیں کرسکتا۔ ایسے میں اگر اس کی محبوبہ بھی اس کی خاطر رنجیدہ اور ملول رہے تو یہ غم اس کے لئے ناقابلِ برداشت ہوجائے گا۔ اس نظم میں ساحر نے ایثارِ نفس اور انسانی ہمدردی کا ایک مثالی تصور پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ سماج کے جبر کی ایسی تصویر نگاہوں کے سامنے آتی ہے، جو قاری کے دل میں نفرت اور بغاوت کے جذبات بھڑکاتی ہے

آج

تقسیم ہند کے بعد ہندوستان اور پاکستان میں فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑے۔ مذہب کے نام پر لاکھوں انسانوں کو بے دردی کے ساتھ قتل کر دیا گیا۔ ان میں مرد، عورت، بوڑھے، نوجوان اور بچے سب ہی شامل تھے۔ ہر طرف لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا جو لوگ کسی طرح بچ گئے تھے وہ اپنے وطن اور گھروں کو خیرباد کہہ کر، سفر کی سخت صعوبتیں سہتے ہوئے بھوک اور فاقے سے نڈھال، قافلہ در قافلہ پڑوسی ملک کا رخ کر رہے تھے جہاں انکے ہم مذہبوں کی اکثریت تھی۔ ادیبوں اور شاعروں اور فن کاروں نے آزادی سے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ خاک میں مل گئیں، اور وطن کی تعمیر نو کے جو خواب دیکھے تھے وہ چکنا چور ہو گئے۔ ہندوستان کی تاریخ میں بڑی بڑی لڑائیاں ہوئیں۔ نادرشاہ نے قتل عام کا حکم دے کر کشت و خون کا بازار گرم کیا۔ غدر کے بعد انگریز حکمرانوں نے سخت انتقامی کارروائی کی جس میں بہت سے بے گناہ انسان مارے گئے لیکن آزادی کے بعد ہونے والے فسادات نے جو انسانیت سوز مظالم ڈھائے اس کی مثال پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ فسادات کا سب سے المناک پہلو یہ تھا کہ اس میں ایک ہی ملک میں رہنے والے عوام جو سیاسی طور پر باشعور بھی تھے اور جنھوں نے آزادی کی طویل جنگ میں کامیابی حاصل کی تھی اور انگریز سامراج کو ملک چھوڑ دینے پر مجبور کر دیا تھا، کسی طرح کی اشتعال انگیزی یا اور کسی معقول جواز کے بغیر ایک دوسرے کے خون کے پیاسے

بن گئے۔ ان فسادات نے ساری انسانی اور اخلاقی قدروں کو ملیا میٹ کر کے رکھ دیا۔ ان فرقہ وارانہ فسادات سے ہندوستان کے ان ادیبوں شاعروں اور فن کاروں کو سخت روحانی اذیت پہونچی جو اشتراکیت اور جمہوریت کے علمبردار تھے، جو یہ سمجھتے تھے کہ اخلاقی قدروں کا انحصار مادی حالات پر ہوتا ہے اور جن کا خیال تھا کہ نچلا طبقہ ہی حقیقی انسانی قدروں کا حامل ہوتا ہے۔ جب اس طبقے کے لوگوں نے ان فسادات میں ساری اخلاقی اور انسانی قدروں کو فراموش کر کے انتہائی بہیمیت کا مظاہرہ کیا تو ان ادیبوں اور فن کاروں کو بے حد مایوسی ہوئی۔ فسادات نے ان کے دل و دماغ کو اس درجہ متاثر کیا کہ اہم ترین مسائل بھی ان کے لئے بے معنی ہو کر رہ گئے۔ اب فسادات اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل ادب اور شاعری کا موضوع بن گئے۔ اس سانحہ کے تعلق سے تمام ادیبوں کا ردِّ عمل یکساں نہیں رہا۔ ان ادیبوں اور شاعروں نے جو ہر چیز کا مشاہدہ مخصوص سیاسی عقیدے کی عینک سے کرنے کے عادی تھے فسادات کو سامراج اور سرمایہ داروں کی سازش کا نتیجہ قرار دیا۔ ان کا تجزیہ یہ تھا کہ انگریز سامراج نے ہندوستان کو برائے نام آزادی تو دیدی لیکن وہ بالواسطہ طور پر اپنا معاشی اقتدار برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے لئے اس نے درپردہ ہندوستان اور پاکستان کے سرمایہ داروں سے گٹھ جوڑ کر لیا ہے۔ اسے اندیشہ تھا کہ ان نو آزاد ملکوں کے عوام ملک میں سوشلزم کے قیام کے لئے جد وجہد نہ کریں اس لئے انگریز ان میں پھوٹ ڈالنے والی پالیسی پر پھر سے عمل پیرا ہوئے اور اپنے ایجنٹوں کے ذریعے فرقہ وارانہ جذبات کو اکسا کر دونوں ملکوں میں فسادات کی آگ لگادی اس طرح انھوں نے عوام کو بری الذمہ قرار دیا۔ اکثر ترقی پسند

ادیبوں اور شاعروں نے اس فارمولے پر نظمیں اور کہانیاں لکھیں۔ دوسرا ردّ عمل مایوسی اور ناامیدی کا تھا۔ بعض ادیبوں اور شاعروں کا انسان اور انسانیت پر سے اعتبار اٹھ گیا۔ انھوں نے کمیونسٹ پارٹی اور ترقی پسند تحریک کے پیش کردہ فارمولے کو نظر انداز کرتے ہوئے اپنے شدید جذباتی ردّ عمل کو کسی مصلحت اندیشی کے بغیر بے کم و کاست پیش کر دیا تھا اس کی ایک مثال رامانند ساگر کا ناول "اور انسان مر گیا" ہے بعض ادیبوں اور شاعروں نے جنھیں سیاسی مسائل اور اخلاقی قدروں سے زیادہ دلچسپی نہیں تھی فسادات کے ماحول میں انسانوں کے بدلے ہوئے رویّے کو اپنا موضوع بنایا۔ چنانچہ سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانیوں میں جنس پر فسادات کے اثرات کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا۔ ترقی پسند نقادوں نے مخصوص کمیونسٹ فارمولے سے انحراف کرنے والے ادیبوں اور شاعروں کو رجعت پسند اور عوام دشمن قرار دیتے ہوئے ان کی تخلیقات پر سخت تنقیدیں لکھیں۔

جہاں تک فسادات کے موضوع پر شاعری کا تعلق ہے ساحر کی نظم "آج" ایک منفرد اور جداگانہ طرزِ فکر کی حامل نظر آتی ہے۔ ساحر نے نہ تو کمیونسٹ فارمولے کو اپنی نظم کی بنیاد بنایا اور نہ ہی ایک دوسری انتہا پر پہونچ کر مایوسی اور قنوطیت کا اظہار کیا۔ فسادات کے انسانیت سوز پہلو سے انھوں نے نظر بچانے کی بھی کوشش نہیں کی۔ ایک باشعور سچے فن کار کی طرح انھوں نے اپنے حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے انہوں نے انسانیت کے راستے سے بھٹکے ہوئے عوام کو اپنا مخاطب بنا کر ان کی اسی طرح سرزنش کی جس طرح کوئی پیغمبر اپنی بھٹکی ہوئی اُمت کو راہِ راست پر لانے کے لئے ان کے اعمال پر تنقید کرتا اور پیار و محبت کے ساتھ انہیں صراطِ مستقیم پر چلنے کی دعوت دیتا ہے

وہ انہیں فساد کے مجرم عوام کے لئے برسوں شعر کہتا رہا تھا اپنی شاعری کو اس نے ان کی زندگی کا آئینہ دار ہی نہیں بلکہ ان کے حقوق و مطالبات کا محضر اور ان کا نعرۂ انقلاب بنا دیا تھا وہ انہیں یاد دلاتا ہے۔

ساتھیو میں نے برسوں تمہارے لئے
چاند تاروں بہاروں کے سپنے بُنے
حُسن اور عشق کے گیت گاتا رہا
آرزوں کے ایواں سجاتا رہا
میں تمہارا مغنّی تمہارے لئے
جب بھی آیا نئے گیت لاتا رہا
ساتھیو میں نے برسوں تمہارے لئے
انقلاب اور بغاوت کے نغمے الاپے
اجنبی راج کے ظلم کی چھاؤں میں
سرفروشی کے خوابیدہ جذبے ابھارے
اور اس صبح کی راہ دیکھی
جس میں اس ملک کی روح آزاد ہو

لیکن انھوں نے خود کو انسانیت کی سطح سے نیچے گرا کر اپنے شاعر اور مغنّی کو ایسا روحانی صدمہ پہنچایا کہ اس کے گیتوں کے سُر ہچکیاں بن گئے ہیں، وہ اپنے ساتھیوں سے کہتا ہے کہ آج میں تمہارے لئے کوئی نیا گیت نہیں لا سکتا تم نے اپنی قتل و غارت گری سے چیخوں کا ایسا انبار لگایا ہے کہ میری تانیں اس میں دب کر رہ گئی ہیں، تم نے اپنے ساتھی انسانوں کے گھر کیا جلائے کہ میرے نغمے کی تخلیق کا ساز و سامان ہی بھسم ہو گیا اس

کے آگے ساحرؔ انسانیت سوز مظالم کی ایک لرزہ خیز دل ہلا دینے والی تصویر پیش کرتے ہیں۔

میرے چاروں طرف موت کی وحشتیں ناچتی ہیں
اور انسان کی حیوانیت جاگ اٹھی ہے
بربریت کے خونخوار عفریت
اپنے ناپاک جبڑوں کو کھولے
خون پی پی کر غرّا رہے ہیں۔
بچے ماؤں کی گودوں میں سہمے ہوئے ہیں

اور وہ خود اپنا لوٹا ہوا ساز تھامے سرد لاشوں کے انبار کو تک رہا ہے۔ وہ مسمار شدہ مکانوں کے ملبے سے اٹے ہوئے راستوں میں اپنے نغموں کی جھولی پسارے یہ التجا کرتا پھر رہا ہے۔

مجھ کو امن اور انصاف کی بھیک دو
میرے گیتوں کی لے، میرے سُر، میری نے
میرے مجروح ہونٹوں کو پھر سونپ دو

وہ انہیں جتاتا ہے کہ ہم نے بڑی قربانیاں دے کر یہ آزادی اس لئے حاصل نہیں کی ہے کہ ہم اور بھی پست اور ذلیل ہو جائیں۔ آزادی کے بعد ایک خوش حال معاشرے کی تعمیر و تشکیل کے خواب ہم نے دیکھے تھے اب یہ ہماری ذمّہ داری ہے کہ ان کو تکمیل کا روپ دیں یہاں عوام سے ساحرؔ کی اپیل جذباتی اعتبار سے نہایت ہی اثر انگیز ہے۔

ملک کی وادیاں گھاٹیاں کھیتیاں
عورتیں، بچیاں

یا نغمہ پھیلائے خیرات کی منتظر ہیں
ان کو امن اور تہذیب کی بھیک دو
آج ساری فضا ہے بھکاری
اور میں اس بھکاری فضا میں
اپنے نغموں کی جھولی پسارے
دربدر پھر رہا ہوں
مجھ کو پھر میرا کھویا ہوا ساز دو
میں تمہارا مغنّی، تمہارے لئے
جب بھی آیا نئے گیت لاتا رہوں گا۔

اس نظم میں شاعر اپنے کو مغنّی کہتا ہے۔ مغنّی کی اصطلاح ایرانی "باربد" اور یونانی RHAPSODE کی یاد دلاتی ہے قدیم زمانے میں یہ لوگ قوم کے مصلح اور معلّم ہوتے تھے جو اپنے نغموں سے عوام کا دل بھی بہلاتے تھے مغنّی کا لفظ شاعر کو اسی قدیم حیثیت میں پیش کرتا ہے ساحر کی تمام شاعری اسی کردار کی حامل رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم میں گہرا INVOLVEMENT ملتا ہے گذشتہ ربع صدی میں ساتھی کا لفظ اردو شاعری میں بکثرت استعمال ہوا ہے لیکن جس غیر رسمی، بے تکلف اور اپنائیت لئے ہوئے انداز میں اس لفظ کا استعمال یہاں ہوا ہے اس کی مثال مشکل ہی سے کہیں ملے گی۔

اس نظم میں صناعت اور مجاز سے بہت کم کام لیا گیا ہے۔ تاثیر کا جادو جگانے والی چیز نظم کا آہنگ ہے جو جذبے سے گہری مطابقت رکھتا ہے اس آہنگ میں خطیبانہ عنصر بھی شامل ہے۔ شاعری کا خطاب

بن جانا اس کے انحطاط کو ظاہر کرتا ہے۔ لیکن خطابت شاعری بن جائے
تو زبان کی قوتِ تسخیر بے پناہ ہو جاتی ہے نظم "آج" میں اسی قوت سے
کام لے کر ساحرؔ نے اپنی سحر کاری کو کمال پر پہنچا دیا ہے۔

ایک منظر

یہ ایک مختصر سی نظم ہے۔ اس نظم کی پیکر تراشی میں تمام اجزائے کلام بالخصوص افعال سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے اس طرح کہ ہر لفظ استعارہ بن گیا ہے۔ نظم مختصر ہے اس لئے مکمل پیش کی جاتی ہے۔

افق کے دریچے سے کرنوں نے جھانکا
فضا تن گئی راستے مسکرائے
سمٹنے لگی نرم کہرے کی چادر
جواں شاخساروں نے گھونگھٹ اٹھائے
پرندوں کی آواز سے کھیت چونکے
پُراسرار لَے میں رہٹ گنگنائے۔
حسیں شبنم آلود پگڈنڈیوں سے
لپٹنے لگے سبز پیڑوں کے سائے
وہ دور ایک ٹیلے پہ آنچل سا جھلکا
تصور میں لاکھوں دیئے جھلملائے

اس نظم میں صرف دو تشبیہی مرکبات "افق کا دریچہ" اور "کہرے کی چادر" لائے گئے ہیں ان کے علاوہ صرف دو صفات ایسی ہیں جو پیکر تراشی میں حصہ لیتی ہیں ۱۔ نرم (کہرے کی چادر) ۲۔ جوان (شاخسار) پیکر تراشی

کا زیادہ تر کام افعال سے لیا گیا ہے کرنوں نے جھانکا فضا تن گئی راستے
مسکرائے شاخساروں نے گھونگھٹ اٹھائے کھبت چونکے رہٹ گنگنائے
پیڑوں کے سائے لیٹنے لگے۔

خط کشیدہ افعال کی وجہ سے تمام اسما کا تجسیم اور تشخص ہو گیا ہے اور
سارا منظر جاندار اور سراپا وجود بن گیا ہے یہ منظر شاعر کے تصور کو مہمیز
دیتا ہے اسے ایک ٹیلے پر آنچل کی جھلک سی دکھائی دیتی ہے۔ آنچل سا ڈھلکا
کہنے میں قطعیت نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ حقیقت میں وہاں کوئی آنچل نہ ڈھلکا
ہو۔ اور یہ محض شاعر کا واہمہ ہو اس کے ساتھ ہی تصور میں لاکھوں دیئے جھلملا اٹھے
ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دیئے یادوں کے ہیں۔ آخری مصرعوں میں جو خیال افروزی
اور ایمائیت ہے اپنے اندر کئی افسانے اور کہانیاں پنہاں رکھتی ہے۔

جشنِ غالب

ساحرؔ کی ہر نظم ان کی جرأتِ گفتار اور صلاحیتِ فکر کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ آزادی کے بعد ہندوستان کی لسانی ریاستوں میں تقسیم عمل میں آئی جس کے نتیجے میں اردو بے گھر ہو گئی۔ اردو کی جنم بھومی یو۔پی پر ہندی نے قبضہ جما لیا۔ نتیجتاً اردو کا اپنا کوئی علاقہ نہیں رہا۔ اردو کے ساتھ جو کچھ تعصب برتا گیا اور برتا جا رہا ہے اس کی ایک داستان ہے جس کا تعلق اردو اور ہندی کے جھگڑے سے ہے۔ اردو اور ہندی کا جھگڑا پہلی بار اس وقت شروع ہوا جب بنارس میں عدالتوں وغیرہ میں اردو کی جگہ ہندی استعمال کرنے کا مطالبہ پیش کیا گیا۔ جس کے بعد سر سیّد احمد خاں کا سارا سیاسی نقطۂ نظر ہی بدل گیا اور وہ اس نتیجے پر پہونچے کہ یہ دو قومیں مل کر نہیں رہ سکتیں۔ آگے چل کر قومی اور سرکاری زبان کے مسئلے پر تنازعہ شروع ہوا جس کو حل کرنے کے لئے مہاتما گاندھی نے ہندوستانی کا فارمولا پیش کیا لیکن اردو والوں نے محسوس کیا کہ ہندوستانی کے نام پر جس زبان کو رواج دیا جائے گا وہ ہندی ہی ہو گی۔ تقسیم ہند کے بعد پاکستان میں اردو کو اور ہندوستان میں ہندی کو سرکاری زبان قرار دیا گیا۔ جہاں تک عام استعمال کی زبان کا تعلق ہے وہ اردو سے قریب تر ہے لیکن زبان کے مسئلہ کو مذہب سے منسلک کر کے تعصب کی بناء پر بہت سے اردو بولنے والوں نے بھی اپنی مادری زبان ہندی

قرار دی اس طرح یوپی میں ہندی بولنے والوں کی اکثریت ہوگئی اس کے باوجود اردو بولنے والوں کی بڑی تعداد اسی صوبے سے تعلق رکھتی ہے اور انصاف کا یہ تقاضا تھا کہ اردو کو دوسری سرکاری زبان کا درجہ دیا جاتا لیکن ایسا نہیں کیا گیا صوبائی حکومت مرکزی حکومت کے مشوروں اور ہدایتوں کو نظر انداز کرتی رہی۔

ساحر نے جس زمانے میں یہ نظم لکھی اردو بولنے والے سخت مایوسی کا شکار تھے۔ انہیں دنوں ساری دنیا میں غالب کا صد سالہ جشن منایا گیا ہندوستانی حکومت نے بھی سرکاری طور پر غالب کا جشن منانے کا فیصلہ کیا اور اس کے لئے فیاضی کے ساتھ خطیر رقم منظور کی۔ غالب کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لئے کل ہند پیمانے پر جلسے سیمینار اور مشاعرے منعقد ہوئے۔ ہندی اور دوسری زبان کے ادیبوں شاعروں نے بھی غالب کو خراجِ تحسین پیش کیا ہندستان کی کئی زبانوں میں ان کے کلام کے ترجمے شائع ہوئے۔ ساحر نے دیکھا کہ ایک طرف تو اس اہتمام سے غالب کا جشن منایا جا رہا ہے دوسری طرف اس زبان کو مٹانے کی پوری کوشش کی جا رہی ہے جس زبان میں غالب نے شاعری کی۔ چنانچہ وہ نہایت ہی صاف گوئی سے کام لیتے ہوئے جشنِ غالب منانے والوں پر طنز کرتے ہیں اور ان پر یہ واضح کر دینا چاہتے ہیں کہ اردو والے ان باتوں سے بہلنے والے نہیں۔

ساحر کہتے ہیں کہ ہم کو آزادی حاصل ہوئے اکیس برس ہو چکے ہیں تب جا کے ہم کو غالب کا خیال آیا ہے اور اب ہم تحقیق کر رہے ہیں کہ غالب کا گھر کہاں تھا اور تربت کہاں ہے۔ جو تربت سو برس سے چادر کو ترستی رہی اب اس پر عقیدت کے نمائشی پھول چڑھائے جا رہے ہیں اس لئے

اب یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ غالب کا یہ جشن اردو کی خدمت ہے یا کوئی سازش دہلی آگرہ اور لکھنؤ اور ہندوستان کے دوسرے شہروں میں جن میں برسوں غالب کی نوا گونجتی رہی اب انہیں شہروں میں اردو بے نام ونشاں ٹھہری ہے اور جس روز آزادی کا اعلان ہوا اسے معتوب ٹھہرایا گیا۔ ساحر سوال کرتے ہیں کہ اردو پر ستم ڈھانے والے غالب پر یہ کرم کیوں کر رہے ہیں۔ جشن کے نام پر جو ہنگامہ برپا کیا گیا ہے اس کی حیثیت دلچسپ کھلونوں اور طفل تسلیوں سے زیادہ نہیں ہے۔ جشن منانے والوں کا اگر یہ خیال ہے کہ جو لوگ وعدۂ فردا پر ٹل نہیں سکتے وہ کچھ عرصہ اس جشن پر ٹل جائینگے تو یہ محض خام خیالی ہے۔ آخر میں وہ جشن کی طنزیہ مبارکباد دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ سچ تو یہ ہے کہ ہم لوگ حقیقت کے احساس سے عاری ہیں ہم ہندستانیوں کا کردار یہ ہے کہ پہلے کسی کو قتل کر دیتے ہیں پھر اس کی پرستش کرنے لگتے ہیں۔ یہ نظرِ انصاف دیکھا جائے تو وہ گاندھی ہوں یا غالب

ہم دونوں کے قاتل ہیں دونوں کے پجاری ہیں

یہ نظم سیدھے سادے بیانیہ انداز میں لکھی گئی ہے لیکن اس کا ہر لفظ تاثر میں ڈوبا ہوا ہے اس کا سبب جذبے کی شدت اور خلوص ہے۔

ساحر کی غزل گوئی

یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ نظم نگار شاعر اچھا غزل گو نہیں ہو سکتا اس طرح جو شاعر غزل گوئی میں کمال حاصل کرتے ہیں وہ اچھی نظم نہیں کہہ سکتے فانی بدایونی نے غزل گوئی کے عنوان سے اپنی ایک ریڈیو تقریر میں اس خیال کی تائید کرتے ہوئے یہ استدلال پیش کیا تھا۔

"... بعض طبائع اختصار پسند ہوتے ہیں وہ وسیع مضامین کو مختصر سے مختصر الفاظ میں ادا کر دینے کی قدرت رکھتے ہیں اور بعض ذرا سی بات کو ذرا سے خیال کو جب تک جی بھر کے طول نہ دے لیں سمجھتے ہیں کہ حق ادا نہیں ہوا اور سمجھتے کیا ہیں حقیقت بھی یہ ہے کہ اجمال ان کے بس کی بات نہیں۔ دونوں اپنی اپنی جگہ معذور ہیں کوئی بھی اس اعتبار سے قابل الزام نہیں نتیجتہً یہ لازم آتا ہے کہ غزل گوئی کے اہل وہی لوگ ہوتے ہیں، جو کسی کیفیت کو مختصر الفاظ میں ادا کرنے کی فطری قابلیت رکھتے ہیں، جو یہ نہیں کر سکتے وہ نظم کہنے پر مجبور ہیں اور انہیں نظم ہی کہنا بھی چاہیئے"۔ ؎۱

فانی نے جو استدلال پیش کیا ہے وہ نفسیاتی اور فنی اعتبار سے وزن رکھتا ہے لیکن اسے ایک کلیہ کے طور پر قبول نہیں کیا جا سکتا یہ روایت

۱۔ ڈاکٹر مغنی تبسم فانی کی نادر تحریریں ص ۱۰۳

قدیم زمانے ہی سے رہی ہے کہ کسی شاعر کو ایک صنفِ سخن میں زیادہ شہرت
اور مرتبہ حاصل ہو جائے تو دوسری اصناف میں اس کے کارناموں سے صرفِ
نظر کر لیا جاتا ہے چنانچہ اکثر مورخینِ ادب اور نقادوں نے جہاں میر کو غزل
کا اور سودا کو قصیدے کا استاد تسلیم کیا ہے۔ وہیں اپنی تنقید سے یہ تاثر
پیدا کرنے کی کوشش کی ہے کہ دوسری اصناف میں ان شاعروں کی تخلیقات
زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں اس تنقید کا یہ اثر ہوا کہ زمانۂ حال تک بھی سودا
کی غزلیہ شاعری کو ناقابلِ اعتنا سمجھا گیا ادھر بعض نقادوں نے سودا کی غزل
پر توجہ کی اور اس کی خوبیوں کو اجاگر کیا تو سودا کا ذکر اب ایک اہم غزل
گو کی حیثیت سے بھی کیا جانے لگا ہے۔ غالب کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ ان کی
غزل گوئی کے مقابلے میں قصیدہ نگاری کو کوئی اہمیت نہیں دی گئی اور
یہ خیال عام ہو گیا کہ قصیدہ نگار کی حیثیت سے ذوق کا مقام غالب سے بہت
اونچا ہے۔ یہاں بھی یہی تصور کارفرما رہا ہے کہ اچھا غزل گو شاعر مربوط اور
بیانیہ اصناف میں کامیاب ثابت نہیں ہوتا چونکہ غالب نے غزل میں ایک
امتیازی مقام حاصل کر لیا تھا اس لئے یہ فرض کر لیا گیا کہ اس پلے کا قصیدہ
لکھنا ان کے بس کی بات نہیں تھی حالانکہ بہ نظرِ وسعت دیکھا جائے تو قصیدہ
نگار کی حیثیت سے غالب کو ذوق پر بلکہ بعض اعتبار سے سودا پر بھی فوقیت
دی جا سکتی ہے۔ حضرت علیؑ کی منقبت میں غالب نے جو قصیدہ لکھا اردو
کی ساری منقبتی شاعری اس کا جواب پیش نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ ہے
کہ ایجاز اور ایمائیت جو غزل کا خاص فنی وصف ہے اسے غزل کے علاوہ دوسری
اصناف میں بھی برتا جا سکتا ہے اور برتا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اس وصف کے
بغیر غزل سطحی ہو جاتی ہے اور یہی وصف دوسری اصناف کے حسن اور معنویت

کو بڑھاتا ہے۔ چنانچہ غالب کے متذکرہ قصیدے کو سودا اور ذوق کے قصیدوں پر اسی بناء پر فوقیت حاصل ہے اور یہی وصف اقبال کی بہترین نظموں میں بھی نمایاں ہے۔ اقبالؔ کی نظموں میں ایسے اشعار بکثرت ملتے ہیں جنھیں نظم سے الگ کر کے پڑھا جائے تو وہ غزل کے شعر کی طرح ایک مکمل مفہوم اور بھرپور تاثر کے حامل نظر آتے ہیں۔ بعض جدید نقاد خاص طور پر تاثراتی نقاد شاعری کو مختلف اصناف میں بانٹنے اور ہر صنف کے لئے الگ قواعد اور قوانین وضع کرنے کی مخالفت کرتے ہیں۔

ساحرؔ ویسے ایک نظم نگار شاعر کی حیثیت سے زیادہ شہرت رکھتے ہیں اور زیادہ تر انھوں نے نظمیں لکھی ہیں لیکن صنفِ غزل میں بھی ان کی اپنی انفرادیت نمایاں ہے اور وہ اس مفروضے کی نفی کرتے ہیں کہ ایک نظم نگار شاعر اچھا غزل گو نہیں ہو سکتا۔ ساحرؔ کو غزل گوئی سے فطری مناسبت بھی ہے ان کی نظمیں بھی تغزل سے خالی نہیں ہوتیں۔ مجنوںؔ گورکھپوری نے اس وصف کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"ساحرؔ شاعری کی فطری صلاحیت اور بے دریغ قوت لے کر آئے ہیں وہ چاہے غزل کہیں چاہے نظم چاہے غزل نما نظم لکھیں یا نظم نما غزل وہ بہر صورت شاعری کا پورا حق ادا کرنے کی قابلیت اپنے اندر رکھتے ہیں اور یہ بڑی بات ہے کہ وہ خارجی عوارض اور داخلی تاثرات کو سلیقے کے ساتھ سمو کر ایک آہنگ بنانے کا فن خوب جانتے ہیں۔ ان کے ہر مصرعے میں مادّی محرکاتؔ و موثراتؔ کے احساس کے ساتھ وہ کیفیت بڑے سلیقے کے ساتھ گھلی ملی ہوتی ہے جو صرف بے ساختہ داخلی

ابھار سے پیدا ہو سکتی ہے۔ہم کو اصرار ہے کہ ساحر نظم کہیں
یا غزل ان کے کلام کی سب سے زیادہ ناگزیر اور ناقابلِ انکار
خصوصیت غزلیت یا تغزل ہے "۔

ساحر کے کلام میں غزل کا سرمایہ بظاہر بہت محدود نظر آتا ہے ان کے مجموعۂ کلام "تلخیاں" میں صرف نو غزلیں، غزل کے عنوان کے تحت شامل ہیں اور دوسرے مجموعۂ کلام "آؤ کہ کوئی خواب بنیں" میں غزل کے عنوان کے تحت کوئی تخلیق شامل نہیں۔ پہلے مجموعے میں مزید ۴ غزلیں ہیں جن کو "اشعار" کا عنوان دیا گیا ہے ۔ اسی طرح دوسرے مجموعہ میں ۱۳ غزلیں شامل ہیں لیکن ان پر نظم کی طرح مختلف عنوانات لگائے گئے ہیں اور زیادہ تر عنوانات یا تو غزل کی ردیف ہیں یا مصرعہ اولیٰ کے ابتدائی الفاظ۔ اس طرح دونوں مجموعوں میں کل ۲۶ غزلیں شامل ہیں وہ غزلیں ان کے سوا ہیں جو ساحر نے فلموں کے لئے لکھیں ہیں۔ انسان کے مزاج اور فنّی اختلاف کی بحث سے قطع نظر جب ایک اچھا اور منفرد شاعر نظم نگار کی حیثیت سے شہرت رکھتا ہے تو وہ صنفِ غزل میں ایک نئی آواز اور آہنگ کا اضافہ کرتا ہے۔ اقبالؔ ایک نظم گو شاعر تھے۔ لیکن جب انھوں نے غزل کی طرف توجہ کی تو اس کی دنیا ہی بدل دی اس کا اعتراف نظیر صدیقی نے اس طرح کیا ہے۔

"غزل میں اقبالؔ نہ صرف معنوی بلکہ لسانی جدّتوں کے
اعتبار سے بھی غالبؔ سے آگے بڑھ گئے ہیں۔۔۔ اقبالؔ کی
زبان غزل کی مروّجہ زبان سے ذرا بھی میل نہیں کھاتی اس کے
باوجود اگر ان کی زبان نامانوس معلوم نہیں ہوتی تو اس کی

وجہ اقبال کی غیر معمولی فنی چابک دستی کے سوا کچھ نہیں۔۔غزل
میں اقبال نے ایک بہت بڑی جدت یہ پیدا کی کہ اس کا لہجہ
اور آہنگ یکسر بدل دیا۔"[۱]

اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ وہ غزل کی روایتی زبان اور بندھے ٹکے استعارے استعمال نہیں کرتے بلکہ اس کو اظہار کے لئے نئے پیرایوں سے روشناس کراتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ساحر کی غزل بھی عام ڈگر سے ہٹی ہوئی محسوس ہوتی ہے ان کے اظہار کے پیرایوں میں ندرت اور تازگی ملتی ہے۔ ان کی غزلوں میں روایتی مضامین شاذ ہی ملیں گے۔ ساحر نے غزل کی بنیادی روایات کی پاس داری کرتے ہوئے اس میں نظم کی بعض خصوصیات سمونے کی کوشش کی ہے شاید اس وجہ سے بعض ایسی غزلوں کو جن میں مضمون کا تسلسل یا موضوع کی مرکزیت نمایاں ہے غزل کہنے کے بجائے اشعار کے عنوان سے پیش کیا گیا ہو یا پھر نظم کی طرح ان پر بھی عنوانات لگائے گئے ہیں لیکن ہم ان کو غزل ہی کہیں گے کیوں کہ

۱۔ ان کا سانچہ غزل کا ہے۔

۲۔ ہر شعر تاثر کی انفرادیت اور خیال کی وحدت کا حامل ہے مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ ہوں

بیگانہ صفت جادۂ منزل سے گزر جا
ہر چیز سزاوارِ نظارہ نہیں ہوتی

(اشعار)

۱۔ نظیر صدیقی "جدید غزل پاکستان اور ہندوستان میں" نقوش لاہور (جدید غزل نمبر جنوری سنہ ۱۹۶۹ء) ص ۱۵

دشمنوں ہی سے بیر رنبھ جائے
دوستوں سے تو آشنائی گئی

(یہ زمین جبی تدر ۔)

اس طرح زندگی نے دیا ہے ہمارا ساتھ
جیسے کوئی نباہ رہا ہو رقیب سے

(دیکھا ہے زندگی کو)

ساحرؔ کی چند ایسی ہی غزلوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے بعض نقادوں نے بھی انھیں ناکام غزل گو قرار دیا ہے۔ چنانچہ ظفر ادیب لکھتے ہیں

"ان کی شاعری نظمیہ ہے غزلیہ نہیں اس میں نظم کا عنصر نمایاں رہتا ہے مزاج بھی نظم پسند ہی ہے کہنے کا انداز بھی اور سوچنے کا طور بھی نظم پسند ہی ہے، مگر وہ غزل میں خاصی بات بنائے رکھتے ہیں اور فضا کو غیر غزلیہ محسوس نہیں ہونے دیتے۔۔۔ ورنہ ان کی غزلیں غزل کی سرحد کو نہ چھو سکیں اور نظم سے بہت الگ ہوتے ہوئے بھی غزل نہ کہلائی جا سکیں"۔[1]

اس میں شک نہیں کہ ساحرؔ کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں کسی خیال یا جذبے کو وضاحت کے ساتھ اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ان میں مفہوم کی صرف ایک ہی سطح ابھرتی ہے۔ مثلاً

بھڑکا رہے ہیں آگ لبِ نغمہ گر سے ہم
خاموش کیا رہیں گے زمانے کے ڈر سے ہم

۱۔ گفت و شنید ص ۲۴۷

جرأتِ انساں پہ گو تادیب کے پہرے رہے
فطرتِ انساں کو کب زنجیر پہنائی گئی

لیکن جہاں انہوں نے خالص استعاراتی زبان استعمال کی اور حذف وایماء سے بھی کام لیا ہے شعر پہلو دار ہو گئے ہیں۔

گر زندگی میں مل گئے پھر اتفاق سے
پوچھیں گے اپنا حال تری بے بسی سے ہم

اس شعر میں حذف وایماء سے کچھ اس طرح کام لیا گیا ہے کہ دو مصرعوں میں حیاتِ عشق کی ایک طویل روداد سما گئی ہے پہلا مصرع "گر زندگی میں مل گئے پھر اتفاق سے" جدائی کے حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ اس کی جدائی کی نوعیت کیا ہے۔ محبوب اور عاشق کی جدائی دائمی مفارقت کی شکل رکھتی ہے۔ ساحر کی شاعری کے قاری کے لئے یہ جاننا مشکل نہیں ہے کہ اس کی جدائی کا سبب کیا ہے۔ محبوبہ اور عاشق اس لئے ایک دوسرے کے ساتھ نہیں رہ سکتے کہ سماج اور خاندان کے ادارے اس ملاپ کے مخالف ہیں، اوّل تو عشق ہی ان کے نزدیک ایک ناقابلِ معافی گناہ ہے، پھر یہ عشق نتیجہ خیز اس لئے نہیں ہو سکتا کہ عاشق مفلوک الحال شاعر ہے اور اس کی محبوبہ اونچے طبقے سے تعلق رکھتی ہے محبوبہ کی شادی کسی اور شخص سے طے کر دی جاتی ہے جو صاحبِ جائیداد ہے بنگلہ اور کار رکھتا ہے اور بینک میں جس کا کافی روپیہ جمع ہے۔ ہمارے سماج میں عورتوں پر ایسی پابندیاں ہیں کہ شادی کے بعد اس کا بہت ہی کم امکان ہے کہ وہ زندگی میں کبھی ایک دوسرے کی صورت دیکھ سکیں، ایسا ہو تو وہ ایک اتفاقی امر ہو گا۔ زندگی میں اگر ایسا

اتفاق پیش آجائے تو شاعر محبوبہ سے کہتا ہے کہ ہم اپنا حال تیری بے بسی سے پوچھیں گے۔ مدّت کے بچھڑے ہوئے جب ملتے ہیں تو وہ ایک دوسرے کا حال دریافت کرتے ہیں، لیکن شاعر اپنی محبوبہ کا حال دریافت کرنے کے بجائے خود اپنا حال پوچھتا ہے۔ گویا وہ اس تمام مدت میں خود اپنے حال سے بے خبر رہا۔ کسی اور نے بھی نہ تو اس کا حال پوچھا، نہ ہی اس کو اس کی حالت سے خبردار کیا۔ وہ محبوبہ سے بھی اپنا حال دریافت کرنا نہیں چاہتا کیونکہ وہ جانتا ہے کہ وہ اتنی بے بس ہے کہ اس کا حال نہیں پوچھ سکے گی، یا اس کی حالت پر کوئی تبصرہ نہیں کر سکے گی۔ البتہ محبوبہ کی بے بسی اس کو آئینہ دکھا دے گی گویا عاشق کے حالِ زار اور محبوبہ کی بے بسی میں اتنا گہرا رشتہ ہے کہ محبوبہ کی بے بسی کو دیکھ کر اسے خود اپنی حالت کا اندازہ ہو جائے گا۔

یہ منظر کون سا منظر ہے پہچانا نہیں جاتا
سیہ خانوں سے کچھ پوچھو شبستانوں پہ کیا گذری

اس شعر کو غزل کے دیگر اشعار کے تسلسل میں پڑھا جائے تو آزادی کے بعد مذہب کے نام پر برِصغیر میں ہونے والے بھیانک اور شرمناک فسادات کا منظر آنکھوں کے سامنے گھوم جاتا ہے کہ کس طرح ہری بھری بستیاں دیکھتے ہی دیکھتے شعلہ پوش ہو کر سیہ خانوں میں تبدیل ہو گئیں۔ اس مخصوص حوالے کے بغیر بھی شعر زندگی کے ایک عام مشاہدے اور تجربے کا جذباتی اظہار ہے۔ فنا اور ناپائیداری کی مؤثر تصویریں میر اور دوسرے شاعروں کے کلام میں بھی مل جاتی ہیں لیکن ساحر نے ایک منفرد اور جداگانہ زاویئے سے اسے پیش کیا ہے۔ "شبستان" کا لفظ ساحر کی شاعری میں ایک علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور اونچے طبقے

کی عیش کوشیوں اور سیہ کاریوں کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتا ہے اس اعتبار سے "شبستان" ایک سیاہ خانہ ہے شبستان خواہ کسی کا ہو اس کی روشنی آخر کار گل ہو جاتی ہے اور وہ تاریکی کا مکان بن جاتا ہے۔

شبستان دل کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے جس میں حسین یادوں کی شمعیں روشن تھیں لیکن اب وہی دل سیہ خانہ بن گیا ہے سیہ خانوں سے یہ پوچھنا کہ شبستانوں پہ کیا گذری تجاہل عارفانہ ہے۔ کیوں کہ شبستان پر جو کچھ گزر چکی ہے اس کی روداد سیہ خانے زبانِ حال سے بیان کر رہے ہیں

ساحرؔ کی غزلوں اور اشعارِ غزل کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ وہ غزلیں اور اشعار جن میں عشق کے جذبات اور تجربات پیش کئے گئے ہیں۔

۲۔ وہ غزلیں اور اشعار جن میں زیادہ تر سیاسی مسائل کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ اول الذکر قسم کی غزلیہ شاعری میں عشق کے تجربات اور مسائل کے تعلق سے ساحرؔ کا وہی مخصوص رویہ جھلکتا ہے جو ان کی عشقیہ نظموں میں بھی نمایاں ہے۔ اس عشق میں محبوب کے قرب و وصال کی گھڑیاں بہت مختصر رہی ہیں۔ اول تو غم دوراں نے اس کی مہلت کم دی پھر سماج نے ان چاہنے والوں کے درمیان مستقل طور پر دیواریں کھڑی کر دیں۔ چنانچہ اس قسم کے اشعار جن میں آغازِ محبت عشق کی کیفیات اور معاملات کا بیان ہو ساحرؔ کی غزلوں میں خال خال ہی ملتے

ہیں۔

تجھ کو خبر نہیں مگر اک سادہ لوح کو
برباد کر دیا تیرے دو دن کے پیار نے
نگاہیں جھکتے جھکتے بھی باہم ٹکرا ہی جاتی ہیں
محبت چھپتے چھپتے بھی نمایاں ہو ہی جاتی ہے
جب کبھی ان کی توجہ میں کمی پائی گئی
از سرِ نو داستانِ شوق دہرائی گئی
انہیں پتہ بھی چلے اور وہ خفا بھی نہ ہوں
اِس احتیاط سے کیا مدعا کی بات کریں

محبوب سے عرضِ مدعا کرنے اور دل کی حالت بیان کرنے کی خواہش اور ناکامی کا اظہار میرؔ نے بار بار باندھا ہے۔ ان کا یہ شعر مشہور ہے

کہتے تھے کہ یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میرؔ کے علاوہ اور شاعروں نے بھی مختلف انداز میں اس خیال کا اعادہ کیا ہے لیکن ساحرؔ نے ایک نیا نکتہ پیدا کیا ہے کشمکشِ اظہار کا جو نفسیاتی سبب پیش کیا گیا ہے وہ اصلیت پر مبنی اور عام تجربے سے قریب ہے لیکن کسی شاعر کی توجہ اس طرف مبذول نہیں ہوئی تھی۔ اظہارِ حال کے سلسلے میں عشق کی احتیاط کے مقابل حسنِ محتاط کی کیفیت کو بھی ساحرؔ نے منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔

یہ اجتناب ہے عکسِ شعورِ محبوبی
یہ احتیاط، ستم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے

محبوب کی احتیاط کا تقاضہ ہے کہ وہ اجتناب سے کام لے اور یہ اجتناب عاشق کے حق میں سم بن جاتا ہے لیکن شاعر محسوس کرتا ہے کہ اس اجتناب (جو بظاہر احتیاط معلوم ہوتا ہے) کا اصل سبب محبوب کا شعور ہے کہ وہ کسی کا محبوب ہے۔ یا وہ محبوبیت رکھتا ہے۔ اس سبب کا افشا عاشق کے لئے مژدۂ جاں فزا بن جاتا ہے۔ اس صورت میں محبوب کی احتیاط عاشق کے لئے ستم ہی نہیں کچھ اور چیز بھی بن جاتی ہے۔

عشق میں تفرقہ ڈالنے والی ایک قوت زمانہ ہے۔ زمانہ کی اصطلاح میں سماج اور غم حیات دونوں شامل ہیں جیسا کہ ساحر کے اس شعر سے ظاہر ہے۔

یہ کس مقام پہ پہونچا دیا زمانے نے
کہ اب حیات پہ تیرا بھی اختیار نہیں

یہاں جو تجربہ اور احساس پیش کیا گیا ہے وہ اردو کی غزلیہ شاعری میں ناپید نہ سہی عام نہیں ہے۔ اسی حالت کو غالب نے دوسرے انداز میں یوں بیان کیا ہے۔

غم زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

دونوں اشعار میں زمانہ اور غم زمانہ کا کردار ایک ہے لیکن اس کے نتائج پیش کرتے ہوئے جس ردّ عمل کا اظہار کیا گیا ہے، وہ دونوں شعروں میں مختلف ہے۔ غالب کو اس بات کا غم ہے کہ زمانہ لذّت الم اٹھانے فرصت نہیں دیتا۔ غم عشق غم ہونے کے باوجود ایک دلکشی اور لذّت

دکھتا ہے یہ بات عمِ زمانہ میں نہیں پائی جاتی۔ ساحرؔ کے شعر کی کیفیت اس سے بالکل جداگانہ ہے۔ اوّل تو اس کا انداز غالب کے شعر کی طرح بیانیہ نہیں ہے۔ پھر کس مقام پہ پہونچا دیا کہنے میں استعجاب کے ساتھ حزن کی کیفیت بھی شامل ہے۔ عاشق کی زندگی کی خوش بختی یہ ہے کہ وہ محبوب کے اختیار میں ہو لیکن زمانے نے اس کو محبوب سے جدا کر کے ایسے مقام پر پہونچا دیا ہے جہاں اس کی زندگی محبوب کی دسترس سے باہر ہو چکی ہے۔

ساحرؔ کی عشقیہ شاعری کا ایک خاص موضوع "ترکِ الفت" ہے ترکِ الفت کے مضامین قدیم شعرا نے بھی باندھے ہیں۔ واسوخت کی بنیاد اسی پر قائم ہوئی۔ لیکن واسوخت کا شاعر حقیقت میں ترکِ الفت نہیں کرتا۔ وہ محبوب کو اس کی بے وفائی کا احساس دلانے کے لئے جلی کٹی سناتا ہے اور جب دیکھتا ہے کہ محبوب پر اس کی دھمکیوں نے اثر کیا ہے تو پھر اس کے دل سے اس صدمے کے اثر کو مٹانے کے لئے کہتا ہے کہ یہ باتیں تو محض چھیڑ کے لئے تھیں ورنہ اس کی محبت میں کوئی کمی ہوئی ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ غزل میں ترکِ الفت کے مضمون کو حسرتؔ نے نت نئے پیرایوں میں باندھا ہے لیکن اس اعتراف کے ساتھ کہ محبت ایسی چیز نہیں جسے ارادتاً ترک کیا جا سکے۔ محبوب کو بھلانے کی کوشش بے سود ہی ثابت ہوتی ہے۔

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

عشق کی اس قدیم روایت کی پاس داری میں ساحرؔ نے بھی چند شعر

ایسے کہے ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ ترکِ تعلق اور ترکِ محبت کی خواہش دونوں بھی انہیں گوارا نہیں لیکن عشق میں کبھی کبھی ایسی صورتِ حال ضرور پیدا ہوتی ہے جیسا کہ وہ ایک جگہ کہتے ہیں۔

میں اور تم سے ترکِ محبت کی آرزو
دیوانہ کر دیا ہے غمِ روزگار نے

ترکِ محبت کی آرزو ایک غیر معقول آرزو ہے محض دیوانگی ہے غمِ روزگار کے ہاتھوں میں اپنے حواس کھو بیٹھا ہوں یہ ممکن ہی نہ تھا کہ میں تم سے ترک محبت کی آرزو کروں۔ ایک اور شعر میں ترکِ تعلق اور ترکِ محبت کا فرق نفسیاتی ژرف نگاہی کے ساتھ اس طرح نمایاں کیا کیا گیا ہے۔

ہم سے اگر ہے ترکِ تعلق تو کیا ہوا
یارو کوئی تو ان کی خبر پوچھتے چلو

اس بات سے قطع نظر کہ صحیح محاورہ خبر لینا ہے اور ردیف کی مجبوری سے خبر پوچھنا باندھا گیا ہے، اس شعر میں محبت کی نفسیات کو نہایت ہی فطری اور موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

بعض ز ۔ پسند شعرا نے غمِ زندگی اور غمِ انسانیت کو غمِ محبت پر ترجیح دیتے ہوئے ترکِ عشق کے راگ الاپے ہیں۔

ساحر نے ایک شعر میں اسی خیال کو یوں پیش کیا ہے۔

ابھی نہ چھیڑ محبت کے گیت اے مطرب
ابھی حیات کا ماحول خوشگوار نہیں

لیکن اس جواز کے ساتھ ترکِ الفت کی بات ساحر نے دو ایک

بار یوں ہی چلتے چلتے کہہ دی ہے۔ ساحر کے ہاں ترکِ الفت کا میلان ایک نفسیاتی سبب رکھتا ہے جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں ساحر ایک فراق پسند عاشق ہے وہ اس لذت کا شیدائی بھی نہیں جو دوری کے غم میں ہوتی ہے بلکہ جیسا کہ ساحر خود کہتے ہیں ان کی غم پسندی کا اصل سبب انکی اذیت کوشی ہے۔

یہ تیری یاد ہے یا میری اذیت کوشی
ایک نشتر سا رگِ جاں کے قریب آج بھی ہے

ساحر کی غزلوں میں عشقیہ اشعار کا تناسب مسائلی شاعری کے مقابلے میں بہت کم ہے ترقی پسند شعرا نے سیاسی اور سماجی مسائل کو اپنی غزل کا خاص موضوع بنایا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ نوجوان شاعروں نے ابتدا میں غزل گوئی سے احتراز کیا۔ رفتہ رفتہ غزل کی مخالفت ختم ہوگئی اور ترقی پسند شعرا بھی اس صنف میں طبع آزمائی کرنے لگے۔

غزل میں سیاسی مسائل کی پیش کشی ترقی پسندوں سے مخصوص نہیں۔ لیکن ترقی پسند شعرا کی سیاسی شاعری ان کے پیش رو شاعروں کے سیاسی کلام سے نمایاں طور پر مختلف ہے پیش رو شعرا کے سیاسی خیالات کسی سماجی نظریہ اور فلسفۂ حیات سے مربوط نہ تھے۔ ترقی پسند شعرا مخصوص زاویئے سے دیکھتے تھے۔ اس کا یہ فائدہ ہوا کہ وہ غزل کو ایک نئی استعاراتی زبان اور فرہنگِ شعر دے سکے۔

ساحر نے غزل کے مزاج اس کی روایات اور آداب کو ہمیشہ ملحوظ رکھا فیض، مجروح اور ساحر اس اعتبار سے قابلِ تحسین ہیں کہ یکساں شعری روایت اور فرہنگِ شعر سے استفادہ کرنے کے باوجود ان کی غزل گوئی

کا انداز اور زبان کو برتنے کا سلیقہ ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ فیضؔ اور مجروحؔ دونوں نے غزلیہ شاعری کے علائم اور استعاروں کو وسعت دی ہے۔ فیضؔ کے اکثر اشعار میں ہماری توجہ سب سے پہلے نئے تشبیہی علاقے پر مبذول ہوتی ہے اور جہاں تعمیم سے کام لیا ہے۔ قدیم تشبیہی علاقے والے مفہوم کی طرف بعد ازاں ذہن منتقل ہوتا ہے مثلاً۔

ناموسِ جان و دل کی بازی لگی تھی ورنہ
آساں نہ تھی کچھ ایسی راہِ وفا شعاراں

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گذری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گذری ہے

ایسے ناداں بھی نہ تھے جاں سے گزرنے والے
ناصحو پند گرو راہ گزر تو دیکھو

جنھیں خبر تھی کہ شرطِ نوا گری کیا ہے
وہ خوش نوا گلہ قید و بند کیا کرتے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے اور بالخصوص جب یہ معلوم ہو کہ یہ فیضؔ کا کلام ہے تو ہمارے ذہن میں سیاسی حوالے ابھرنے لگتے ہیں۔ پھر بھی فیضؔ کی غزل میں ان کی نظموں کے برخلاف استعارے استعاریت رکھتے ہیں محض اصطلاح یا کوڈ نہیں بن جاتے۔

مجروحؔ نے ابتدا میں غیر سیاسی غزلیں کہیں پھر غزل کے استعاروں کی توسیع اس طرح کی کہ وہ سیاسی مفہوم پر حاوی ہونے لگے۔ چند غزلوں میں استعاروں کا پردہ اٹھا دیا اور براہِ راست سیاسی خیالات

نظم کرنے لگے۔ بعد ازاں پرانی روش پر چل پڑے اور کسی قدر فیض کے اسلوب سے بھی استفادہ کیا۔ ساحرؔ کی غزل گوئی کا انداز فیضؔ اور مجروحؔ سے مختلف ہے ان کے اشعار یا تو غیر سیاسی ہوتے ہیں یا مسائلی وہ تعمیم سے کام لیتے بھی ہیں تو اس طرح نہیں کہ عشقیہ شعر میں سیاسی مفہوم بھی پنہاں ہوں۔ البتہ ایسی تعمیم ضرور پائی جاتی ہے۔ جس میں سیاسی اشعار میں زندگی کے دوسرے تجربات سمٹ آئے ہوں غزل کی صنف میں ساحرؔ کی خالص مسائلی اور سیاسی شاعری کی مثال یہ اشعار ہیں۔

ہے جنھیں سب سے زیادہ دعویٰ حُبِّ وطن
آج ان کی وجہ سے حُبِّ وطن رسوا تو ہے

نسل در نسل انتظار رہا
قصر ٹوٹے نہ بے نوائی گئی

ہمارے عہد کی تہذیب میں قبا ہی نہیں
اگر قبا ہو تو بندِ قبا کی بات کریں

کانپ اٹھیں قصرِ شاہی کے گنبد، تھرتھرائے زمیں معبدوں کی
کوچہ گردوں کی وحشت تو جاگے غمزدوں کو بغاوت تو آئے

ان اشعار میں نہ تو ایمائیت سے کام لیا گیا ہے اور نہ ہی "مشاہدۂ حق کی گفتگو" بادہ و ساغر کی زبان میں کی گئی ہے۔ لیکن ساحرؔ کی غزلیہ شاعری میں ایک ارفع سطح بھی ملتی ہے جہاں وہ مسائلِ حیات اور خاص طور پر سیاسی مسائل کو مخصوص حالات کے پس منظر میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اگر قاری اس پس منظر سے آگاہ ہو تو ان اشعار کی ایمائیت سے شاعر کے جذبات تک پہونچا دے گی دوسری طرف اس پس منظر

کے بغیر بھی وہ اشعار گہری معنویت اور شدتِ احساس کے حامل نظر آئیں گے۔ اس اسلوب کی ایک عمدہ مثال ساحرؔ کی وہ غزل ہے جو انھوں نے آزادی اور تقسیم ہند کے بعد فرقہ وارانہ فسادات سے متاثر ہو کر کہی تھی۔

طرب زاروں پہ کیا بیتی صنم خانوں پہ کیا گزری
دلِ زندہ ترے مرحوم ارمانوں پہ کیا گزری

فسادات کے پس منظر میں یہ مطلع خاص مفہوم اور کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے آزادی سے قبل آزادی سے جو توقعات وابستہ تھیں انہیں فسادات نے خاک میں ملا دیا۔ آرزوؤں اور ارمانوں کا خون کر دیا۔ یہ آرزو طرب زار اور صنم خانے آباد کرنے کی تھی لیکن خوابوں میں بسائے ہوئے یہ سارے محل ڈھا دیئے گئے۔ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ فسادات کی زد میں آکر طرب زار اور صنم خانے تاراج ہو گئے۔ فسادات کے حوالے کے بغیر بھی یہ شعر انسانی زندگی کی اس صورتِ حال کی ترجمانی بھی کرتا ہے کہ آرزوؤں اور ارمانوں کا مسلسل خون ہو رہا ہے اس کے باوجود بھی دل زندہ ہے۔ دلِ زندہ سے یہ پوچھنا کہ " ترے مرحوم ارمانوں پہ کیا گزری " شدید طنز کی کیفیت رکھتا ہے۔

زمیں نے خون اُگلا آسماں نے آگ برسائی
جب انسانوں کے دن بدلے تو انسانوں پہ کیا گزری

مصرع اولیٰ فسادات کی خونریزی اور تباہی کی بھیانک تصویر آنکھوں کے سامنے پیش کرتا ہے جب انسانوں کے دن بدلے کہہ کر آزادی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ مخصوص حوالے کے بغیر بھی اس شعر سے دنیا کے عظیم

انقلابات کی داستانیں کانوں میں گونج اٹھتی ہیں۔

آزادی کے بعد جو فسادات برپا ہوئے ان کی نوعیت فرقہ وارانہ تھی مذہب اور خدا کے نام پر معصوم انسانوں کا خون بہایا گیا ظاہر ہے کہ یہ عمل مذاہب کی اصل تعلیم کے خلاف تھا۔ چنانچہ مذہب اور خدا کے ناموں کے استحصال پر طنز کرتے ہوئے ساحر کہتے ہیں۔

میرا الحاد تو خیر ایک لعنت تھا سو ہے اب تک
مگر اس عالمِ وحشت میں ایمانوں پہ کیا گذری

غرض یہ پوری غزل ایک خاص اقداری بحران کے پس منظر میں کہی گئی ہے اور قدروں کا ایسا بحران جب اور جہاں کہیں پیدا ہو یہ اشعار برمحل اور عصری حیثیت کے ترجمان معلوم ہوں گے۔ ان میں جذبے کی شدت ہے لیکن جذباتیت نہیں ہے اس لئے یہ دل کو چھو لیتے ہیں۔ اس غزل کے بارے میں نظیر صدیقی کہتے ہیں۔

"یہ غزل ۱۹۴۷ء کے فسادات سے متعلق دو چار بہترین شعری تخلیقات میں سے ہے۔ فسادات ایک زمانے تک شعر و ادب کا موضوع بنے رہے۔ اس موضوع نے شاعروں سے شعر تو بہت کہلوائے لیکن اس موضوع پر کامیاب غزلیں دو چار سے زیادہ نہیں ان میں بھی سب سے پہلے مجھے ساحر ہی کی متذکرہ غزل یاد آتی ہے"۔ [۱]

ساحر کی سیاسی شاعری کی یہی خوبی ہے کہ وہ خالی خولی نعرہ بازی نہیں ہے دوسری طرف اس میں تعمیم کے ساتھ تخصیص بھی پائی جاتی ہے جیسا کہ محولہ بالا

۱۔ نظیر صدیقی "جدید غزل پاکستان اور ہندوستان میں" فنون

اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں۔

ساحرؔ کی غزل میں عشقیہ جذبات اور سیاسی مسائل کے علاوہ ایسے تجربات اور جذبات کا اظہار ملتا ہے جن کا تعلق انسانی زندگی کے وجودی مسائل سے ہے عام طور پر ترقی پسند شاعران تجربات اور احساسات سے دامن کشاں گزر جاتے ہیں یا پھر پھونڈے طریقے سے اس کو سماجی اور سیاسی عمل کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ ساحرؔ نے ایسے موقعوں پر اپنے سیاسی عقیدے کو خود اپنے جذبے اور احساس پر مسلّط کرنے کی کوشش نہیں کی۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

پیدائش کے دن سے موت کی زد میں ہیں
اِس مقتل میں کون ہمیں لے آیا ہے

یہاں دنیا کو مقتل کہا گیا ہے اور یہ شعر موت اور فنا کے اس المیہ احساس کو پیش کرتا ہے جو زندگی کی لایعنیت پر منتج ہوتا ہے۔ فانیؔ نے بھی دنیا کے لئے کوچۂ قاتل (مقتل) کا استعارا استعمال کیا ہے

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

فانی کے اس شعر میں قاتل کا استعارہ اس طرح لایا گیا ہے کہ وہ ایک جانا پہچانا خاص شخص ہی ہے یعنی ہونا مقتولوں کا ارادی فعل ہے وہ قتل ہونے کی خواہش لئے اس کوچہ میں آتے ہیں اس کی وجہ سے فانیؔ کے شعر میں موت کا خوف ابھرنے نہیں پایا ہے جب کہ ساحرؔ کے شعر میں قاتل نامعلوم ہے اور 'قتل' ہونا انسان کا مقدر ہے' دوسرے مصرعے میں "کون" کا لفظ سوال کے لئے 'نہیں' لایا گیا ہے اصل زور مقتل کے لفظ

پر ہے قتل ہونا ایک مجبوری ہے جس سے مفر نہیں۔ الفاظ کا یہ استعمال مجموعی طور پر شعر میں خوف اور غم کے ساتھ احتجاج کا بھی اظہار کرتا ہے۔ ساحر کے مندرجہ ذیل اشعار کا اس نقطہ نظر سے مطالعہ کیا جائے تو ان کے تجربے اور مشاہدے کی انفرادیت کے ساتھ ان کے وجودی طرزِ احساس کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

جھوٹ تو قاتل ٹھہرا اس کا کیا رونا
سچ نے بھی انساں کا خوں بہایا ہے

آئینے سے بگڑ کے بیٹھ گئے
جن کی صورت جنھیں دکھائی گئی

موت پائی صلیب پر ہم نے
عمر بن باس میں بتائی گئی

خودداریوں کے خون کو ارزاں نہ کر سکے
ہم اپنے جوہروں کو نمایاں نہ کر سکے

تنگ آ چکے ہیں کشمکشِ زندگی سے ہم
ٹھکرا نہ دیں جہاں کو کہیں بے دلی سے ہم

ساحر کی فلمی شاعری

فلمی شاعری کا معیار عام طور پر اتنا گھٹیا رہا ہے کہ ادبی نقادوں نے کبھی اسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور شعراء خود بھی اپنی فلمی شاعری کو شاعری نہیں بلکہ روٹی کمانے کا حیلہ تصور کرتے رہے ہے۔ ایسی مثالیں خال خال ہی ملیں گی جب شاعر نے فلم کے لئے کوئی معیاری چیز تخلیق کی ہو۔ ابتدائی دور میں صرف آرزو لکھنوی ہی ایسے شاعر گذرے ہیں جنھوں نے فلمی گیتوں اور نغموں میں ادبی معیار کا بھی خیال رکھا۔ آرزو لکھنوی کے بعد فلمی شاعری کا معیار انتہائی پست ہو گیا بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ کوئی معیار ہی باقی نہیں رہا۔ ساحر لدھیانوی نے اسے ادبی اعتبار سے باوقعت بنایا۔ جاں نثار اختر جو خود بھی فلمی نغموں میں ادبی معیار کا خیال رکھتے تھے۔ فلمی شاعری کے معیار کو بلند کرنے کے سلسلے میں ساحر کی خدمات کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> "ساحر جب ایک گیت نگار کی حیثیت سے فلم انڈسٹری میں داخل ہوا اس وقت عام طور پر فلمی گیتوں کا معیار اس حد تک ادنیٰ اور پست ہو چکا تھا کہ محض رکیک قسم کی تک بندی کو گیت نگاری کی معراج سمجھا جانے لگا تھا۔ ان دنوں یہ پروپیگنڈہ کہ فلمی گیت کہنا بڑے ادیبوں اور شاعروں کے بس کی چیز نہیں ہے اتنا عام ہو چکا تھا کہ بہت سے پڑھے لکھے پروڈیوسر اور ڈائرکٹر بھی ذہنی طور پر اس کا شکار نظر آتے تھے حد تو یہ ہے کہ ان بکواس گیتوں کے جواز میں کہا جاتا تھا کہ ہم کیا کریں

آج کل پبلک یہی مانگتی ہے۔ ان حالات میں ساحرؔ کے قلم نے
ایک بار پھر گیتوں کے معیار کو ابھارنے اور سنوارنے کی جو
کوشش کی اس نے نہ صرف اس زہر آلود پروپیگنڈے کا
بطلان کیا بلکہ فلمی گیتوں کو ذہنی گندگی اور غلاظت سے نکال
کر ستھری اور نکھری ادبیت سے روشناس کرایا"۔

ساحرؔ کا دوسرا اہم کارنامہ یہ ہے کہ زبان و بیان کے علاوہ انھوں نے فلمی نغموں کے مافیہ CONTENT میں بھی تبدیلی پیدا کی اور اسے با مقصد بنایا۔ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ ساحرؔ جس معیار کے شعر کہتے رہے تھے اسی معیار کو فلموں میں بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی بلکہ انہوں نے شعوری طور پر فلمی نغموں کو زیادہ دلکش اور سماجی نقطۂ نظر سے مفید بنانے کی شعوری توجہ کی! اس کا اندازہ ان کے فلمی نغموں کے مجموعے "گاتا جائے بنجارہ" کے "ابتدائیے" کے اس اقتباس سے ہوتا ہے۔

"فلم — ہمارے دور کا سب سے مؤثر اور کارآمد حربہ ہے
جسے اگر تعمیری اور تبلیغی مقاصد کے لئے استعمال
کیا جائے تو عوامی شعور کی نشو و نما اور سماجی ترقی کی
رفتار بہت تیز کی جا سکتی ہے"۔ [۱]

آگے چل کر لکھتے ہیں۔

"میری ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو
فلمی نغموں کو تخلیقی شاعری کے قریب لا سکوں اور اس صنف
کے ذریعے جدید سماجی اور سیاسی نظریئے عوام تک
پہونچا سکوں"۔ [۲]

۱۔ گاتا جائے بنجارہ ص ۱۱ ۲۔ گاتا جائے بنجارہ ص ۱۲

" فلمی شاعری کی اصلاح کی جو بات چلی ہے تو یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر فلموں میں شاعری کی ضرورت ہی کیا ہے فلمی شاعری کی اصلاح کے بجائے فلموں سے گانوں کو ختم یا کم کرنے کے بارے میں سوچنا اور قدم اٹھانا چاہیئے۔ لیکن یہ ایک جداگانہ بحث ہے جو ہمارے موضوع کے دائرے سے باہر ہے۔ ہم اس صورت حال کو قبول کر کے آگے بڑھیں گے کہ چند در چند وجوہ سے ہندوستانی فلموں میں گانوں کا شمول ضروری سمجھا جاتا ہے اور یہ کوشش کی جاتی ہے کہ جہاں جہاں گانے شامل کئے جائیں وہ موقع اور محل کے مناسب ہوں اور فلم کے مجموعی تاثر میں اضافہ کریں۔ اس نقطۂ نظر سے فلمی شاعری کی تنقید میں ادبی معیار کو اولیت نہیں دی جائے گی لیکن ہم کو یہاں ساحر کی فلمی شاعری کی ادبی قدر و قیمت ہی سے سروکار ہے۔ اس لئے ہم فلمی نقاد کا موقف اختیار کریں گے نہ ہی اس تبلیغی مقصد کو ملحوظ رکھیں گے کہ ان نغموں کے ذریعے ساحر نے جدید سماجی اور سیاسی نظریے عوام تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔

ساحر کے فلمی نغموں میں گیت، دوہے، غزلیں اور قوالیاں اور نظمیں شامل ہیں۔ تمام غزلیں مسلسل ہیں اور گیت کا مزاج اور آہنگ رکھتی ہیں زیادہ تر غزلوں میں برملا انداز میں جذباتِ عشق کا اظہار ملتا ہے۔ بعض غزلوں میں مکالمے نظم کئے ہیں۔ ایک شعر سوال اور دوسرا شعر جواب کے طور پر ہے۔ چند غزلوں میں اظہارِ جذبات عورت کی طرف سے ہوا ہے سوا ایک غزلیں مسائلی نوعیت کی بھی ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ صاف ستھری غزلیں ہیں جذبات کے اظہار کا پیرایہ موثر ہے۔ لیکن

ان میں کہیں گہرائی اور معنی آفرینی نہیں ملتی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

جو تار سے نکلی ہے وہ دھن سب نے سنی ہے
جو ساز پہ گذری ہے وہ کس دل کو پتہ ہے

حسن کے کھلتے پھول ہمیشہ بے دردوں کے ہاتھ بکے
اور چاہت کے متوالوں کو دھول ملی ویرانوں کی

ہم کہتے ہیں یہ جگ اپنا ہے تم کہتے ہو جھوٹا سپنا ہے
ہم جنم بتا کر جائیں گے تم جنم گنوا کر جاؤ گے

یہ زلف اگر کھل کے بکھر جائے تو اچھا
اس رات کی تقدیر سنور جائے تو اچھا

بیداد گردوں کی ٹھوکر سے سب خواب سہانے چور ہوئے
اب دل کا سہارا غم ہی تو ہے اب غم کا سہارا دل ہی تو ہے

پونچھ کر اشک اپنی آنکھوں سے مسکراؤ تو کوئی بات بنے
سر جھکانے سے کچھ نہیں ہوگا، سر اٹھاؤ تو کوئی بات بنے

ساحرؔ نے فلموں کے لئے جو گیت لکھے ہیں ان میں سے اکثر عام فلمی گیتوں کی ڈگر سے ہٹے ہوئے ہیں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ فرمائشی گیت ہیں اور کسی داخلی تحریک کے بغیر دی ہوئی دھنوں پر لکھے گئے ہیں ان میں شعریت کے ساتھ ساتھ جذبہ و احساس کی شدّت بھی پائی جاتی ہے بعض گیتوں میں ہندی گیتوں کی روایت کو ملحوظ رکھا گیا لفظیات اور سلیقے کے اعتبار سے وہ ہندی گیت سے قریب ہیں دوسری طرح کے گیت وہ ہیں جن کی زبان اردو ہے اور بحریں بھی زیادہ تر اردو کی استعمال کی گئی ہیں۔ دھنوں کی پابندی کی وجہ سے اوزان میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں عروضی تجربے کی

حیثیت رکھتے ہیں بعض گیت ایسے ہیں جن پر عنوان لگا دیا جائے تو نظم بن جاتے ہیں۔ اس مجموعہ میں کم از کم دس بارہ گیت ایسے نکل آئیں گے جنھیں اس اعتذار کے بغیر کہ فلموں کے لئے لکھے گئے تھے شاعر کی بہترین شعری تخلیقات کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ گیت پیش کئے جا سکتے ہیں۔

۱۔ پگھلا ہے سونا دور گگن پر
۲۔ زور لگا کے ہیّا
۳۔ آج سجن موہے انگ لگا لو
۴۔ جانے کیا تو نے کہی
۵۔ دو بوندیں ساون کی
۶۔ لاگا چنری میں داگ چھپاؤں کیسے
۷۔ من رے تو کاہے نہ دھیر دھرے

پگھلا ہے سونا دور گگن پر، ایک منظر یہ گیت ہے۔ اس گیت میں ساحر نے شام کے منظر کی صرف تصویر ہی نہیں کھینچی ہے بلکہ اس منظر کو دیکھ کر جو کیفیت قلب میں پیدا ہوتی ہے اور ذہن میں جو جبال ابھرتا ہے اسے نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ شام کے وقت سنہرا افق یوں لگ رہا ہے جیسے سونا پگھل کر بہہ رہا ہو۔ سائے پھیلنے لگے ہیں۔ ہر شئے پر سکوت طاری ہے اگر کوئی چیز گویا ہے تو وہ خود خاموشی ہے یہ خاموشی زبانِ حال سے انوکھے بھید کھول رہی ہے۔ پرندے کسی سوچ میں گم ہیں۔ پیڑ سر جھکائے کھڑے ہیں۔ آسمان پر بادل پرواز کر رہے ہیں۔ سامنے ندی بہہ رہی ہے شاعر محسوس کرتا ہے کہ یہ سب کچھ آپ ہی آپ نہیں ہو رہا ہے، پھر وہ سوچتا

ہے نہ جانے وہ کون ہے جس نے نظر سے چھپ کر یہ رنگ رنگیلے کھیل
رچائے ہیں۔ اس کا راز کسی کو نہیں معلوم پھر وہ کہتا ہے کہ حقیقت ایک
ہی ہے جس کے لاکھ فسانے بن گئے ہیں۔ ایک ہی جلوہ ہے جو شام سویرے
بھیس بدل کر سامنے آتا ہے۔

"زور لگا کے ہیّا" مچھیرے کا گیت ہے۔ مچھیرا جو طوفانی موجوں
میں اپنی چھوٹی سی ناؤ کھیتے ہوئے مچھلیوں کا شکار کر رہا ہے۔ اس گیت
کے آہنگ میں اس مشقت کی پوری کیفیت سموئی ہوئی ہے جو طوفان سے
مقابلہ کرنے اور مچھلیوں سے بھرے ہوئے جال کو کھینچنے میں صرف ہوتی
ہے۔ ٹیپ کے مصرعوں سے اس حالت کی تصویر سامنے آجاتی ہے

زور لگا کے ــــ ہیّا
پیر جما کے ــــ ہیّا
جان لڑا کے ــــ ہیّا

مچھیرا اپنے سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ مچھیرن تیری آس لگائے
آنگن میں بیٹھی ہے۔ بھولا بچپن راستہ دیکھ رہا ہے اور ممتا خیر منا رہی
ہے، تو ہمّت نہ ہار اور زور لگا کر جال کھینچ۔ جال اور جل ہی اپنا جیون
ہیں، اپنے سر پر جنم جنم سے طوفان کے سائے ہیں۔ لہریں اپنی ہمجولی اور بادل
ہمسائے ہیں۔ نہ جانے کب برکھا آئے اور ساگر امڈ پڑے۔ اس لئے ہمّت سے
کام لے ورنہ بھوک منہ کھولے کھڑی ہے جو آج ملا وہی اپنی پونجی ہے۔
یہ بظاہر مچھیرے کا گیت ہے لیکن اس پردے میں انسانی زندگی کی کشمکش
اس کے خوف اور امیدوں کی تصویر بھی جھلک رہی ہے۔ "جانے کیا
تو نے کہی" ساحر کے چند شاہکار گیتوں میں سے ایک ہے اس گیت میں

اس گیت میں ساحر نے جذبات نگاری محاکات اور ایمائیت سے کام لے کر آغازِ عشق کے لمحاتِ گزراں کو دوام بخش دیا ہے۔ ہر مصرع اپنی جگہ بھرپور اور کیفیت زا ہے۔ بحر کا انتخاب قوافی کی ترتیب گیت کی داخلی کیفیات سے نہ صرف پوری طرح ہم آہنگ ہیں بلکہ خارجی آہنگ گیت میں جذب سا ہو گیا ہے۔ گیت کا آغاز ایسے استفسار سے ہوتا ہے جس میں تجاہلِ عارفانہ کے ساتھ حیرت اور جذب و مستی کی کیفیت شامل ہے

جانے کیا تونے کہی
جانے کیا میں نے سُنی
بات کچھ بن ہی گئی

بعد کے بند تین تین مصرعوں پر مشتمل ہیں ہر دو مصرعوں کے بعد ایک فاصلۂ خیال ہے دو مصرعے ایک ادھوری تصویر پیش کرتے ہوئے سوالیہ علامت بن جاتے ہیں تیسرا مصرع ۔ اس تصویر کو مکمل بنا کر ایسی رنگ آمیزی کرتا ہے کہ تصویر میں جان پڑ جاتی ہے مثلاً پہلے بند میں یہ مصرعے محض ایک حالت کو بیان کرتے ہیں۔

سنسناہٹ سی ہوئی
تھرتھراہٹ سی ہوئی

ان کے بعد یہ مصرعہ "جاگ اٹھے خواب کئی" ایک عجیب سی کیفیت پیدا کرتا ہے جیسے اندھیرے سے کوئی اچانک روشنی میں آجائے ۔بعد کے دو بند بھی اسی کیفیت کے حامل ہیں۔

ساحر نے بقول جاں نثار اختر "محبت کے پہلے احساس اور اس موقع پر ایک لڑکی کے نازک جذبات کی ترجمانی کی ہے" ؏۱

؏۱ ساحر اور اس کی شاعری ص ۔ ۱۱۹

نین جھک جھک کے اُٹھے
پاؤں رُک رُک کے اُٹھے
آگئی چال نئی ـــ بات کچھ بن ہی گئی

زلف شانے پہ مُڑی
ایک خوشبو سی اُڑی
کھل گئے راز کئی ـــ بات کچھ بن ہی گئی

"دو بوندیں ساون کی" میں زندگی کے ایسے تضاد کو نمایاں کیا گیا ہے جس کو مقدر کے سوا کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ اس تضاد کو تین تمثیلوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ ایک تمثیل ساون کی دو بوندوں کی ہے ایک بوند سیپ میں ٹپکتی ہے اور موتی بن جاتی ہے دوسری بوند پانی میں گر کر فنا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح گلشن کی دو کلیوں کی تمثیل ہے۔ ان میں سے ایک سہرے میں گندھتی ہے اور دوسری ارتھی کی بھینٹ چڑھتی ہے تیسری تمثیل۔ دو سہیلیوں کی ہے جن میں سے ایک سنگھاسن پر بیٹھ کر روپ متی کہلاتی ہے تو دوسری گلیوں اور بازاروں میں بکتی ہے۔ اس گیت کا ٹیپ کا مصرع انسان کی وجودی صورت حال سے ابھرنے والا یہ سوال ہے۔

"کس کو مجرم سمجھے کوئی کس کو دوش لگائے

"لاگا چنری میں داگ" ایک تمثیلی گیت ہے۔ نئی دلہن پریشان ہے کہ اسکی چنری میں داغ لگ گیا ہے اور وہ میلی ہو گئی ہے اب وہ کیسے گھر جائے گی اور بابل سے کس طرح نگاہیں چار کرے گی۔ آخری بند میں گیت کی تمثیل کو یوں کھولا گیا ہے کہ کوری چنر یا انسان کی رُوح ہے اور مایا جال میل ہے۔ یہ دنیا سسرال ہے اور وہ دنیا بابل کا گھر ہے۔

"من رے تو کاہے نہ دھیر دھرے" بھی ساحر کے بہترین گیتوں میں سے ایک ہے۔ شاعر دل سے مخاطب ہے اور دل کو تسلی دیتا ہے کہ تو جن کا موہ کرتا ہے وہ نرموہی ہیں وہ نہیں جانتے کہ پیار کیا ہے۔ دوسرے بند میں دنیا کی ریت اور زندگی کی حقیقت کو تشبیہ اور کنائے کے پیرائے میں اس عمدگی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ایک ایک لفظ دل کو چھوتا محسوس ہوتا ہے۔

اس جیون کی چڑھتی ڈھلتی دھوپ کو کس نے باندھا
رنگ پہ کس نے پہرے ڈالے روپ کو کس نے باندھا
کاہے یہ جتن کرے
من رے تو کاہے نہ دھیر دھرے

آخر میں شاعر کہتا ہے کہ دنیا سے تیرا ناتا عارضی ہے۔ جنم مرن کا میل محض ایک سپنا ہے تو یہ سپنا بسرا دے یہاں کوئی سنگ نہیں مرتا۔

ساحر کے فلمی نغموں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے آزادانہ طور پر اپنی پسند کے مطابق شاعری کی ہے اور فلم کی ضرورتوں کا صرف ضروری حد تک خیال رکھا ہے عام شاعری میں انھوں نے جس طرح کے جذبات اور احساسات کو پیش کیا ہے، زندگی اور مسائلِ حیات کے بارے میں ان کا جو نقطۂ نظر رہا ہے وہی ان کی فلمی شاعری میں بھی جھلکتا ہے۔ صرف ایک تبدیلی جو نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے، وہ بھگتی اور تصوّف کی طرف میلان ہے جس کا اظہار بعض محولہ بالا گیتوں میں بھی ہوا ہے۔ ان گیتوں میں تاثر کی ایسی شدت ہے کہ ان کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ ساحر کے دل کی آواز نہیں ہیں۔ عشق اور بھگتی کے علاوہ ساحر نے فلمی گیتوں میں سماجی اور سیاسی

مسائل کو بھی موضوع بنایا ہے ان مسائل کے بارے میں ہر جگہ ان کا نقطۂ نظر مارکسی ہے جاں نثار اختر نے ان گیتوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

ساحرؔ کے گیتوں کی سب سے نمایاں خصوصیت اس کا ترقی پسندانہ مواد ہے اس نے بڑی جرأت و قوت کے ساتھ اپنے گیتوں میں یہ آواز اٹھائی ہے وہ ایک بیدار اور پختہ شعور لے کر فلمی دنیا میں داخل ہوا ہے۔" ع۱

جاں نثار اختر نے اسی مضمون میں ایک اور جگہ فلمی شاعری میں ساحرؔ کے گیتوں کو ان الفاظ میں سراہا ہے۔

"ساحر کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے فلموں کو ایسے گیت دیئے جو سیاسی اور سماجی شعور سے لبریز ہیں، یہ ایک بڑا اقدام ہے جو ساحر نے بڑی دلبری سے اٹھایا ہے... اس نے اپنے قلم کی قوت سے فلمی گیتوں کو اگر ایک طرف حسن کی لطافت اور نزاکت اور عشق کا درد اور کسک بخشی تو دوسری طرف سماجی مادی اور اقتصادی شعور دیا۔ ع۱

ساحرؔ کے گیتوں پر خلیل الرحمن اعظمی کا تبصرہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔۔

"فلمی گیتوں میں بھی انھوں نے ترقی پسند میلانات کو بڑی خوبی سے جگہ دی ہے ان کے فلمی گیت ایک طرف نغمہ و ترنم سے لبریز ہوتے ہیں دوسری طرف ان میں نئی کیفیات اور نئے مسائل کا احساس بھی ہوتا ہے۔" ع۲

ع۱ ساحر اور اس کی شاعری ع۲ ترقی پسند تحریک ص ۱۷۷

ساحر کے فلمی گیتوں کا ایک موضوع محنت اور اس کی عظمت ہے

لوگوں کی اَن تھک محنت نے چمکایا روپ زمینوں کا
بھاپ اور بجلی ہمراہ لئے آ پہونچا دور مشینوں کا
علم اور وگیان کی طاقت نے منہ موڑ دیا دریاؤں کا
انسان جو خاک کا پتلا تھا وہ حاکم بنا ہواؤں کا
جنتا کی محنت کے آگے قدرت نے خزانے کھول دیئے
رازوں کیطرح رکھا تھا جنھیں وہ سارے زمانے کھول دیئے

پھر اکثر گیتوں میں وہ محنت کے استحصال، جاگیرداری اور سرمایہ داری کے ظلم و ستم کی تصویر پیش کرتے ہوئے صدائے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ ساحر کی اس خصوصیت کو خواجہ احمد عباس نے ایک مضمون میں اس طرح بیان کیا ہے۔

"ساحر نے اپنی نشتر زنی کو اپنی شاعری میں ہی محدود نہیں رکھا بلکہ ان فلمی گانوں میں بھی ڈال دیا جو پہلے صرف دلکش اور شیریں کہلاتے تھے"

اس کی بہترین مثال وہ تمثیل ہے جس میں یہ بتایا ہے کہ کس طرح دنیا میں طبقاتی نظام قائم ہوا۔ "یہ دنیا دو رنگی ہے" میں غریبی اور امیری کے متضاد مظاہر کی تصویر کھینچتے ہوئے معاشی عدم مساوات کو مٹانے پر زور دیا ہے ایک بند ملاحظہ ہو۔

یہ دنیا دو رنگی ہے
ایک طرف سے ریشم اوڑھے ایک طرف سے ننگی ہے
ایک طرف اندھی دولت کی پاگل عیش پرستی

ایک طرف جسموں کی قیمت روٹی سے بھی سستی
ایک طرف ہے سونا گاچی ایک طرف چورنگی ہے
یہ دنیا دو رنگی ہے

ترقی پسند شاعری کی عام روایت کے مطابق ان گیتوں میں بھی ساحر نے مزدوروں کسانوں اور غریبوں کو ایک ایسے خوش آئند مستقبل کی بشارت دی ہے جب انسانوں کی عزت جھوٹے سکوں میں تولی نہ جائے گی جب دولت کے لئے عصمتوں کو نہ بیچا جائے گا بھوک بے کاری کے دن بیت جائیں گے دولت کی اجارہ داری کے بت ٹوٹ جائیں گے جب محنت کش کسانوں اور مزدوروں کا دنیا میں راج ہوگا اس وقت ہر طرف امن اور خوشحالی کا دَور دورہ ہوگا۔

عام سیاسی اور اقتصادی مسائل سے ہٹ کر مخصوص حالات اور واقعات کو بھی گیتوں میں جگہ دی گئی ہے۔ ساحر نے جہاں ہندوستان کی موجودہ صورتِ حال پر طنز آمیز تنقید کی ہے وہیں مستقبل کے خوشحال اور ترقی یافتہ ہندوستان کا خواب بھی دیکھا ہے اور دکھایا ہے مثال کے طور پر مختلف گیتوں کے یہ اقتباسات دیکھتے چلئے۔

بِنا سفارش ملے نوکری بِن رشوت ہو کام
اِسی کو اَنْ ہونی کہتے ہیں اسی کا کلجگ نام
وطن کا کیا ہوگا انجام بچا لے اے مولا اے رام!

ہم تباہی کے رستے پر اتنا بڑھے اب تباہی کا رستہ ہی باقی نہیں
خونِ انساں جہاں ساغروں میں بٹے اس سے آگے وہ محفل وہ ساقی نہیں
اس اندھیرے کی اتنی ہی اوقات تھی

اس سے آگے اجالوں کی بارات ہے

امن و انسانیت اپنا آدرش ہے اپنے آدرش سے منہ نہ موڑیں گے ہم
سر سے کیسا بھی طوفان گزرے مگر جنگ بازوں سے رشتہ نہ جوڑیں گے ہم

ساحر کا اسلوب

زبان:۔

ساحر کا شمار ان چند گنے چنے ترقی پسند شاعروں میں ہوتا ہے۔ جن کی شاعری میں زبان کا استعمال محض خیالات کی ترسیل عقائد کی تبلیغ اور سیاسی پروپگینڈے کے لئے نہیں ہوا بلکہ انھوں نے اسے اپنے محسوسات اور جذبات کی صورت گری کا ایک ذریعہ بنایا ہے ساحر نے تشبیہ استعارے اور کنایہ کی زبان بھی استعمال کی ہے ساتھ ہی ساتھ اظہار کے بیانیہ اور خطیبانہ پیرائیوں سے بھی کام لیا ہے وہ زبان کو اظہار کے ساتھ ترسیل کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔

اسی لئے ساحر کی زبان اور اظہار ترچھا اور پر پیچ نہیں بلکہ بالعموم راست اور واضح ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں علامتوں کا استعمال نہیں ملتا اور ذہنی مرکب تمثیلی پیکر ملتے ہیں یہ اکہری سطح کی شاعری ہے اس میں بیانیہ عناصر بھی نمایاں ہیں اس کے باوجود ساحر کی نظمیں سادہ اور سپاٹ نہیں ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ استعاروں اور کنایوں سے بہت زیادہ کام لیتے ہیں لیکن اس طرح کہ ابہام کہیں نہیں آنے پاتا ساحر کی شاعری میں اگرچہ ابہام سے پیدا ہونے والے حسن کی کمی ہے اور اس میں تجربے کی گہری سطح بھی نہیں ملتی لیکن وہ جذبے کی شدت تخیل کی گلکاریوں اور اسلوب کی دلکشی کے ذریعہ اس کمی کو پورا کرتے ہیں۔ اس کے قطع نظر ساحر کو زبان پر بڑی قدرت حاصل ہے یہی وجہ ہے کہ عجز بیان سے پیدا

ہونے والے ابہام کا وہ کبھی شکار نہیں ہوئے۔ وہ زبان کا استعمال تخلیقی انداز سے کرتے ہیں اور یہ بات اعلیٰ قوتِ متخیلہ کے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ ساحر کی زبان اور اظہار کے مخصوص پیرایوں کا مطالعہ ان کے اسلوب کی تحسین کے لئے ضروری ہے۔

ان کی شاعری مرصع سازی ہے جس میں الفاظ نگینوں کی طرح جڑے نظر آتے ہیں۔ وہ الفاظ کا انتخاب نہایت موزونیت کے ساتھ کرتے ہیں، ان کے کلام میں کہیں بھرتی کے یا غیر موزوں الفاظ نہیں ملتے، نہ ہی ناروا تعقید ملتی ہے۔ ان کے مصرعے اور اشعار خوب صورتی کے ساتھ ترشے ترشائے اور ڈھلے ڈھلائے ہوتے ہیں۔ ساحر کی لفظیات میں عام طور پر فارسی اور ہندی الفاظ کا متوازن امتزاج ملتا ہے بعض نظموں میں ہندی لفظیات اور بعض میں فارسی فرہنگ کی کثرت ان نظموں کے جذباتی ماحول اور مجموعی فضا سے مطابقت رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر نظم 'آج اور کل' کی لفظیات میں ہندی عنصر غالب نظر آتا ہے۔ بوندیں، بادل، کوی آکاش، سپنے، رت، مدھ، کھیت، مٹی، چرولہے، گھمنڈ، پینگ، سیندور، جوہڑ، امرت، ہل، پونجی، بنیا، جنتا، برکھا وغیرہ اسکے برخلاف نذرِ کالج اور بعض دوسری نظموں میں فارسی آمیز فرہنگ کی بہتات ملے گی۔ "نذرِ کالج" کی لفظیات کا نمونہ ملاحظہ ہو۔ سرزمینِ پاک، یارانِ نیک نام، شاعرِ آوارہ وادیٔ جمیل، جنتِ خیال، نشاط خیز، دورِ خزاں، ننگِ وطن، حدِ وطن، نغماتِ آتشیں، نشاطِ روح، موردِ الزام لیکن جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں زیادہ تر نظموں میں ہندی اور فارسی الفاظ کا استعمال توازن اور ہم آہنگی کے ساتھ ہوا ہے اور وہ اس طرح باہم شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ کہیں پیوند کاری

کا احساس نہیں ہوتا نظم نگاری کے لئے ساحر نے جو زبان استعمال کی ہے وہ مجموعی طور پر غزل کی زبان سے مختلف ہے ان کی عشقیہ نظموں میں غزل کی لفظیات ضرور مل جاتی ہے لیکن ساحر کی نظم فیض کی طرح غزل زدہ نہیں ہے محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر بنیادی طور پر غزل گو ہے اور غزل کی زبان اور غزل کے آرٹ کو نظم میں برت رہا ہے غزل کی جو فرہنگ ساحر نے استعمال کی ہے اس کا نمونہ یہ ہے۔

سوزِ دل، شمعِ آرزو، مشقِ ستم، تغافل، وفا، فریبِ شوق، جادۂ منزل، بہار، گلشن، اغیار، فصل، زنداں، لیکن ایسے الفاظ اور ترکیبیں ساحر کی نظموں میں بہت تلاش کے بعد خال خال ہی نظر آئینگی۔

ساحر کی شاعری کے مطالعہ کے بعد ان کی شاعری کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے وہ یہ کہ انھوں نے غزل اور نظم کے لئے علیٰحدہ علائم استعمال کئے ساحر نے غزل میں نئے علائم استعمال کئے ہیں اور روزمرہ کے الفاظ کو نئے مطلب اور معانی عطا کئے۔

ساحر نے اپنی اکثر نظموں میں بیانیہ اور ایمائی اسالیب کو یک جا کر دیا ہے اور ان نظموں میں انھوں نے پیکر تراشی سے کام لیا ہے۔ پیکروں سے ساحر نے محاکات نگاری اور حکایت طرازی کا کام بڑی ہنر مندی سے لیا ہے۔

محاکات نگاری اور پیکر تراشی:۔

قدیم مشرقی تنقید اور اردو تنقید میں بھی محاکات کو شاعری کے عناصر میں شمار کیا گیا ہے محاکات کا کمال یہ سمجھا جاتا تھا کہ کسی شے یا واقعے یا کیفیت کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ تنقید

کی جدید اصطلاح میں امیجری جسے پیکر تراشی کہا جاتا ہے محاکات سے مماثلت رکھتی ہے لیکن ان کے مقاصد میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ پیکر تراشی کا مقصد کسی تجربے کو محسوس بنا دینا ہے بعض شاعروں اور نقادوں نے شاعری کا اصل کام برقرار دیا ہے کہ اس میں اشیا کو ان کے "شئے پن" کے ساتھ پیش کیا جائے ان کے خیال میں شاعری افکار و خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں ہے عینیت پسند فلسفی اس بات میں یقین نہیں رکھتے کہ اشیاء اپنا وجود رکھتی ہیں فنونِ لطیفہ اصلی پیکر سے از خود تشکیل پاتے اور معصومیت کی ابتدائی عمر میں ابھرتے ہیں۔ امیجسٹ خود کو پیکروں میں تحلیل کر کے سائنس سے فرار چاہتے ہیں۔ شاعری کے اس نظریے کو پوری طرح قبول نہ بھی کیا جائے تو اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ پیکر شعر کی خاص زبان ہے شاعری میں تمام اجزائے کلام اوصاف نگاری کا کام انجام دیتے ہیں یہاں تک کہ فعل بھی شاعری میں فعل باقی نہیں رہتا بلکہ وہ بھی وصف بن جاتا ہے۔ شاعری میں فعل کا نہ تو حقیقت میں کوئی زمانہ ہوتا ہے نہ ہی کسی معیّن مخاطب کو کچھ کرنے یا نہ کرنے کی ہدایت اس میں ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم "کنارِ راوی" کے اس شعر میں فعل کا زمانۂ حال حقیقی زمانۂ حال نہیں ہے۔

سرِ کنارۂ آبِ رواں کھڑا ہوں میں
خبر نہیں مجھے لیکن کہاں کھڑا ہوں میں

اگر یہ حقیقی زمانے کو ظاہر کرتا تو راوی کے کنارے سے ہٹ جانے کے بعد شاعر اس کے صیغے کو تبدیل کر دیتا اور "ہوں" کو "تھا" سے بدل دیتا۔۔ اسی طرح نظم "فرمانِ خدا" میں فرشتوں سے خطاب حقیقت میں

خدا کا فرشتوں سے خطاب نہیں ہے بلکہ محض شاعر کا ایک پیرایۂ اظہار ہے
ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جس قسم کی سیاسی شاعری کو فروغ ہوا
اس میں پیکر تراشی کی گنجائش کم تھی استعارے اور تشبیہ سے صرف خیالات
کو موثر بنانے اور جذبات کو بھڑکانے کا کام لیا جاتا تھا۔ ساحر نے
بیانیہ انداز کے ساتھ پیکروں کی زبان کو بھی اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔
ان کی بعض نظمیں پیکر تراشی کا عمدہ نمونہ پیش کرتی ہیں۔ پیکر تراشی کے
لئے ساحر نے استعاروں اور صفات سے زیادہ کام لیا ہے۔

استعارے :۔

استعارے مختلف قسم کے ہوتے ہیں۔ استعارے کی ایک عام قسم یہ
ہے کہ جس میں مشبہ کو حذف کر کے صرف مشبہ بہ کا ذکر کیا جاتا ہے جیسے غزل
کی شاعری میں محبوب کے لئے گل اور شمع کے استعارے ہیں یہ استعارے
اسم ہوتے ہیں اور ان کے ساتھ فعل وہ لایا جاتا ہے جس کا تعلق مشبہ
سے ہوتا ہے۔

گل کی جفا بھی دیکھی، دیکھی وفائے بلبل

اس میں جفا اور وفا محبوب اور عاشق کے افعال ہیں جنہیں گل اور
بلبل سے نسبت دی گئی ہے اس قسم کے اسمی استعارے ساحر نے کم استعمال
کئے ہیں اردو غزل کے روایتی استعارے جیسے بہار و خزاں، خار و گل،
قفس و آشیاں، گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساحل و طوفاں، وغیرہ ساحر
کے کلام میں نظر نہیں آتے۔ روایتی استعاروں سے چند ایک استعارے
جیسے سحر شب نور ظلمت وغیرہ استعمال کئے ہیں لیکن فیض کی طرح ان کے
تشبیہی علاقے بدل دیئے ہیں۔ یہ استعارے جو روشنی اور تاریکی کو ظاہر

کرتے ہیں ترقی پسند شعرا کے کلام میں عام طور پر یہ تشبیہی علاقوں کے ساتھ ملتے ہیں لیکن خود ترقی پسند شعرا نے انھیں اس کثرت کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ وہ کلی شے بن گئے ہیں یا اصطلاح کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ ان استعاروں کو مقبول بنانے میں فیض کا بڑا حصہ ہے۔ ساحر نے کہیں کہیں یہ استعارے استعمال کئے ہیں لیکن ان میں بھی ندرت وتنوع پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ فیض کی طرح ساحر نے ایسے استعاروں کو بندھے ٹکے مفہوم میں بار بار اس طرح نہیں دہرایا ہے کہ وہ اصطلاح بن جائے یہاں تک کہ بعض روایتی استعارے انھوں نے بالکل ہی نئے تشبیہی علاقے کے ساتھ اس طرح استعمال کئے ہیں کہ وہ نظم کے متن اور اس کے مرکزی خیال سے گہرا ربط رکھتے ہیں نظم سے ان کو الگ کر دیا جائے تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کا تشبیہی علاقہ کیا ہے اور زندہ استعارے کی اصلی پہچان یہی ہے۔ مثلاً ایک نظم میں انھوں نے "سیاہ" اور "سفید" کے استعارے باندھے ہیں جو ایک روایتی پس منظر رکھنے کے علاوہ ترقی پسند شعرا کے ہاں مخصوص اصطلاحی مفہوم بھی رکھتے ہیں۔ ترقی پسند شعرا نے نور اور روشنی کے معروضات کو آزادی خوش حالی اور ترقی پذیر طاقتوں کا استعارہ بنایا ہے اس کے برعکس ظلمت اور اندھیرے کو ظاہر کرنے والے استعارے غلامی جہل افلاس اور ظلم کا مفہوم رکھتے ہیں۔ سیاہ و سفید کے استعارے ساحر نے اپنی نظم "مفاہمت" میں کس طرح استعمال کئے ہیں۔

نشیبِ ارض پہ ذروں کو مشتعل پا کر
بلندیوں پہ سفید اور سیاہ مل ہی گئے

جو یادگار تھے باہم ستیزہ کاری کی
بہ فیضِ وقت وہ دامن کے چاک سِل ہی گئے

اس بند میں سیاہ اور سفید کے استعارے ایک سے زیادہ تشبیہی علاقے رکھتے ہیں جن کو سمجھنے کے لئے اس نظم کے سیاسی پس منظر کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ہندوستان کو آزادی دینے کے تعلق سے انگریز حکمراں ملک کی بڑی سیاسی جماعتوں کے رہنماؤں سے گفتگو کر رہے تھے تاکہ کسی مفاہمت پر پہونچیں، وہ ہندوستان کو آزادی دینے پر اس لئے مجبور ہوئے کہ ہندوستانی عوام کی جد وجہد شدّت اختیار کر گئی تھی۔ ہندوستان کو آزادی دینے کے ساتھ انگریز یہ چاہتے تھے کہ اپنا معاشی استحصال کسی دوسری شکل میں باقی رکھیں۔ پہلے مصرع میں "ذردں" کا استعارہ ہندوستان کے محنت کش عوام کے لئے لایا گیا ہے۔ رنگ ونسل کے فرق کو ملحوظ رکھا جائے تو سفید کا اشارہ انگریز حکمرانوں اور سیاہ کا اشارہ ہندوستانی رہنماؤں کی طرف محسوس ہوتا ہے۔ سفید اور سیاہ کو اگر نیکی بدی، حق و باطل، مظلوم اور ظالم کا استعارہ سمجھا جائے تو سفید سے مراد ہندوستان کے سیاسی قائدین جو مظلوموں اور آزادی پسندوں کے نمائندوں کی حیثیت سے انگریزی حکومت کے نمائندوں سے آزادی کے مسئلے پر بات چیت کر رہے تھے اور سیاہ کا استعارہ انگریز سامراج کے لئے لایا گیا ہے جو ظلم و استحصال کی منفی قدروں کا حامل ہے۔ سیاہ اور سفید کا مل جانا ایک سازش کو ظاہر کرتا ہے جو ہندوستانی عوام کے خلاف کی گئی تھی۔ سیاہ اور سفید کا اختلاط ایک ایسی حالت کو پیش کرتا ہے جو تاریکی اور روشنی کے بین بین ہے ہندوستانیوں کو جو آزادی ملی وہ بھی کچھ اسی نوعیت کی تھی کہنے کو تو انگریزوں کا اقتدار ختم ہو چکا تھا لیکن

ان کا معاشی تسلط اب بھی برقرار تھا گویا سیاہی پوری طرح مٹی نہ تھی اسی طرح ہندوستانیوں کو جو آزادی ملی وہ مکمل اور سچی آزادی نہ تھی۔ گویا اجالا دھندلایا ہوا تھا سفید اور سیاہ کا مل جانا کسی قدر کے باقی نہ رہ جانے کے مترادف بھی ہے۔ ان ہی استعاروں کو نظم کے آخری بند میں ایک مرکب پیکر کی صورت میں مرکوز کیا ہے۔

یہ شاخِ نور جسے ظلمتوں نے سینچا ہے
اگر پھلی تو شراروں کے پھول لائے گی
نہ پھل سکی تو نئی فصلِ گل کے آنے تک
ضمیرِ ارض میں اک زہر چھوڑ جائے گی

گویا یہ آزادی ظلمتوں کی سینچی ہوئی شاخِ نور ہے اس میں ظلمتوں کا استعارہ انگریز حکمراں ہو سکتے ہیں اور ہندوستان کے سرمایہ دار بھی جن کے مفادات کا تحفظ کرنے کی ہمارے رہنماؤں نے کوشش کی۔

ساحر کے وضع کردہ دیگر اسمی استعارے بھی ایسی ہی پیچیدہ نوعیت کے حامل ہیں۔ یہ استعارے ان کے تخیل کی تخلیقی قوت اور گہرے سیاسی شعور کے غماز ہیں، ذیل میں سادہ اور مرکب اسمی استعاروں کی چند اور مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

دیکھ! وہ مغربی افق کے قریب
آندھیاں پیچ و تاب کھانے لگیں
اور پرانے قمار خانے میں
کہنہ شاطر بہم الجھنے لگے

اسی بند میں دوسری جنگِ عظیم کے زمانے میں یورپ کے سرمایہ

داروں کی باہمی آویزش کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اسمی استعاروں کے ساتھ کبھی وہ صفات کے اضافے کے ساتھ مرکّب حسی پیکر تشکیل دیتے ہیں۔ مثلاً

ریگزاروں میں بگولوں کے سوا کچھ بھی نہیں
سایۂ ابرِ گریزاں سے مجھے کیا لینا (شکست)

یہ صدیوں سے بے خواب سہمی سی گلیاں
یہ مسلی ہوئی ادھ کھلی زرد کلیاں (چکلے)

اے طربِ زارِ جوانی کی پریشاں تتلی
تو بھی اک بوئے گرفتار ہے معلوم نہ تھا (ایک تصویرِ رنگ)

خاک پر رینگنے والے یہ فسردہ ڈھانچے
ان کی نظریں کبھی تلوار بنی ہیں نہ بنیں (جاگیر)

تراکیب:-

ساحر کے کلام میں زیادہ تر استعارے تراکیب کی صورت میں ملتے ہیں انھوں نے تشبیہی اور توصیفی مرکبات کثرت سے استعمال کئے ہیں خاص طور پر ہندی اضافت سے بننے والے مرکبات میں انھوں نے نئے نئے پیکر تراشے ہیں جیسے افق کا دریچہ، کہرے کی چادر، رات کا آنگن، عشرتوں کی شہنائی، عظمت کے ستون، شعاعوں کی لکیر، باہوں کے جال، نغموں کی جھولی، بالوں کی ردائیں، آداب کے سانچے، چیخوں کا انبار سلاخوں کے شامیانے، جیون کی انگڑائی، صبح کے لشکر، انصاف کے بت، دل کا سیہ خانہ، رہ گزاروں کے زخم، دھرتی کا آنچل۔

بعض مرکباتِ اضافی سے بھی استعارے تشکیل پائے ہیں جیسے سالتوں کی تھکن، نگاہوں کا سکوت، ہوا کے نوحے، سڑکوں کی زبان،

فضا کی سنا ہٹیں۔

فارسی تراکیب میں انھوں نے تخیل کی تخلیقی قوت سے کم کام لیا ہے فارسی مرکبات جو انھوں نے استعمال کئے ہیں زیادہ تر روایتی ہیں۔ ان سے کوئی نیا پیکر نہیں بنتا۔ بیشتر فارسی مرکبات کچھ اس طرح کے ہیں۔ خاکسترِ خاموش، جنتِ خیال، شرحِ آرزو، حسنِ پشیماں، منزلِ ہستی وغیرہ لیکن کہیں کہیں ایسے مرکبات بھی مل جاتے ہیں جن سے ایک نئی تصویر سامنے آتی ہے اور جو ساحرؔ کے مخصوص طرزِ فکر اور طرزِ احساس کا پتہ دیتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ تراکیب ملاحظہ ہوں۔ عروسِ آگہی۔ بوئے گرفتار، ضابطۂ خودسری، حقوقِ ستم پروری، درگہۂ مذہب و اخلاق، زعمِ قوتِ فولاد و آہن، طاقِ تادیب، تلخابۂ تنہائی، فصیلِ آتش و آہن وغیرہ

اشعارِ ذیل میں تشبیہی اور توصیفی تراکیب کا استعمال ملاحظہ ہو۔

اے آرزو کے دھندلے خرابو جواب دو
پھر کس کی یاد آئی تھی مجھ کو پکارنے (غزل)

اس طرف سے گزرے تھے قافلے بہاروں کے
آج تک سلگتے ہیں زخم رہ گزاروں کے (غزل)

صدیوں سے انسان یہ سنتا آیا ہے
دکھ کی دھوپ کے آگے سکھ کا سایا ہے (صدیوں سے)

رواں ہے چھوٹی سی کشتی ہواؤں کے رخ پر
ندی کے ساز پہ ملاح گیت گاتا ہے (پرچھائیاں)

افق کے دریچے سے کرنوں نے جھانکا
فضا تن گئی راستے مسکرائے (ایک منظر)

اف یہ بے درد سیاہی یہ ہوا کے نوحے
کس کو معلوم ہے اس شب کی سحر ہو کہ نہ ہو (خودکشی سے پہلے)

بانچ چہرے پہ گردِ فسردگی کیسی
بہارِ غازہ سے عارض کو تازگی بخشو (میں نہیں تو کیا)

سعئیِ بقائے شوکتِ اسکندری کی خیر
ماحولِ خشتِ بار میں شیشہ گری کی خیر (طرحِ نو)

نورِ سرمایہ سے ہے روئے تمدن کی جلا
ہم جہاں ہیں وہاں تہذیب نہیں پل سکتی (امادام)

افعال اور تشخص:۔

ساحر نے پیکر تراشی کے لئے متعلقات فعل کا استعمال بہت کم کیا ہے۔ ان کے کلام میں زیادہ تر متعلقات فعل زمان و مکان کی وضاحت کے لئے آئے ہیں ایسے متعلقات بہت کم ہیں جن سے فعل کی کوئی حسی تصویر بنتی ہو۔ البتہ فعل سے تشکیل پانے والے استعارے بکثرت استعمال ہوئے ہیں۔ اس نوع کی پیکر تراشی کی ایک مثال مختصر نظم "ایک منظر" ہے جس کا ہم تجزیہ کر آئے ہیں۔ ساحر کے اسلوب کا یہ ایک نمایاں وصف ہے کہ بے جان اشیا اور کیفیات کے ساتھ ایسے افعال لے آتے ہیں جن سے ان کا تشخص ہو جاتا ہے تشخص بھی استعارے کی ایک شکل ہے۔ اشعارِ ذیل میں اس نوع کے استعارے ملاحظہ ہوں۔

سلا گئی تھیں جنھیں تیری ملتفت نظریں
وہ درد جاگ اٹھے پھر سے لے کے انگڑائی

ہر ایک ہاتھ میں لے کر ہزار آئینے

حیات بند دریچوں سے بھی گزر آئی (گریز)
سرد شاخوں میں ہوا چیخ رہی ہے ایسے
روحِ تقدیسِ وفا مرثیہ خواں ہو جیسے (نورجہاں کے مزار پر)
فضائیں سوچ رہی ہیں کہ ابنِ آدم نے
خرد گنوا کے جنوں آزما کے کیا پایا
(نیا سفر ہے پرانے چراغ گل کر دو)

ظلم پروردہ قوانین کے ایوانوں سے
بیڑیاں تکتی ہیں زنجیر صدا دیتی ہے (بشرطِ استواری)
پتنگ بڑھائی گوری کے ماتھے سے کوندے لپکیں گے
جو ہر کے ٹھہرے پانی میں تارے آنکھیں جھپکیں گے
(کل اور آج)

کبھی تشخص کے بجائے دوسرے تشبیہی علاقے ہوتے ہیں جن کو استعارے میں ڈھالنے کے لئے کسی اسم کے ساتھ ایسا فعل لایا جاتا ہے جو اس کا اپنا نہیں بلکہ اور اسم کا فعل ہوتا ہے۔

مثلاً:
اس طرف سے گذرے تھے قافلے بہاروں کے
آج تک سلگتے ہیں زخمِ رہ گزاروں کے (غ-ل)

تشخص کی ایک عام صورت وہ ہے جس میں بے جان اشیاء اور کیفیات کو اس طرح مخاطب کیا جاتا ہے جیسے وہ ذی عقل ہوں۔ اس نوع کا تخاطب بیسویں صدی کے اوائل کی نظم نگاری میں عام تھا۔ اقبال کی بانگ درا والی شاعری اور جوش کی نظموں میں اس کی کثیر مثالیں مل جائیں

گی۔ اس اندازِ تخاطب کو اس دور میں اتنا فروغ ہوا کہ عام طور پر نظموں کا آغاز ہی "اے کہ تو" جیسے خطابیہ الفاظ سے ہوتا تھا۔ ترقی پسند شعرا نے بھی اس اسلوب کو اپنایا یا ساحر نے اس کے استعمال میں توازن اور سلیقے کا ثبوت دیا ہے۔

اے آرزو کے دھندلے خرابو جواب دو
پھر کس کی یاد آئی تھی مجھ کو پکارنے
اب اے دلِ تباہ ترا کیا خیال ہے
ہم تو چلے تھے کاکلِ گیتی سنوارنے (غزل)

مسکرا اے زمینِ تیرہ و تار
سر اٹھا اے دبی ہوئی مخلوق! (لمحۂ غنیمت)

صفات:

پیکر تراشی میں صفات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ کسی اسم کے ساتھ اس کی اپنی صفات لائی جائیں تو محاکات نگاری ہوگی وہ شے زیادہ محسوس بن جائے گی لیکن اگر ایک اسم کے ساتھ دوسرے اسم کی صفت لگائی جائے تو استعارہ وجود میں آئے گا۔ اور نئے معنوی رشتے ابھریں گے۔ ساحر کے کلام میں صفات کا استعمال زیادہ تر محاکات نگاری کے لئے ہوا ہے جہاں ان سے استعارے تشکیل دیئے گئے ہیں وہ معنی خیز پیکر بن گئے ہیں۔ اول الذکر کی مثال یہ صفات ہیں۔

اندھیاری رات، بھیگی بھیگی سرد ہوا، حجاب آلود نظریں، تبسم آفریں چہرہ، ملتفت نظریں، سرسراتے ہوئے پردے، منقش در و دیوار، ٹوٹا ہوا ساز، جاگتی آنکھیں وغیرہ۔ استعاراتی صفات کا استعمال ذیل کے

اشعار میں دیکھئے۔

روندی بجلی آوازوں کے شور سے دھرتی گونج اٹھی ہے
دنیا کے انبائے نگر میں حق کی پہلی گونج اٹھی ہے
(طلوعِ اشتراکیت)

رات کی سرد خموشی میں ہر اک جھونکے سے
تیرے انفاس ترے جسم کی آنچ آتی ہے (ہراس)
ڈھونڈتی رہتی ہیں تخیل کی باہیں تجھکو
سرد راتوں کی سلگتی ہوئی تنہائی میں (متاعِ غیر)

صبح کے نور پہ تعزیر لگانے کے لئے
شب کی سنگین سیاہی نے وفا مانگی ہے
(ابشر طِ استواری)

اور نغموں میں چھپا کر مرے کھوئے ہوئے خواب
میری روٹھی ہوئی نیندوں کو منا لائی ہے
(تیری آواز)

چند گھڑیوں کے لئے ہو کہ ہمیشہ کے لئے
میری جاگی ہوئی راتوں کو سلا جائیں گے
(تیری آواز)

قمقموں کی زہر اگلتی روشنی
سنگدل پُرہول دیواروں کے سائے (ایک شام)
آہنی بت، دیو پیکر اجنبی
چیختی چنگھاڑتی خوتیں سرائے (ایک شام)

جانے کب بکھرے نسیہ پوش فضا کا جوبن
جانے کب جاگے ستم خوردہ بشر کی تقدیر
(خودکشی سے پہلے)

سہمی سہمی سی فضاؤں میں یہ ویراں مرقد
اتنا خاموش ہے فریاد کناں ہو جیسے
(نور جہاں کے مزار پر)

جیسا کہ ہم ابتدا میں کہہ آئے ہیں ساحر نے اپنی نظموں میں اظہار کے بیانیہ اور ایمائی پیرایوں کو یک جا کر دیا ہے کبھی وہ نظم کا آغاز کسی بیان (STATEMENT) سے کرتے ہیں جس میں کوئی تشبیہ استعارہ یا علامت نہیں ہوتی لیکن مصرعوں کے بعد وہ ایما اور اشاروں میں بات کرنے لگتے ہیں یا پیکر تراشی یا محاکات کے ذریعے اپنے جذبات و تجربات کی مرقع کشی کرتے ہیں پھر نظم کچھ آگے بڑھتی ہے پیکر تراشی کا عمل رک جاتا ہے اور دوبارہ براہ راست خیالات کا اظہار ہونے لگتا ہے۔ مثلاً نظم بشرطِ استواری کا آغاز ان مصرعوں سے ہوتا ہے۔

خونِ جمہور میں بھیگے ہوئے پرچم لیکر
مجھ سے افراد کی شاہی نے وفا مانگی ہے

اور اس بند کے باقی دو مصرعے خالص استعاراتی زبان میں ہیں۔

صبح کے نور پہ تعزیر لگانے کے لئے
شب کی سنگین سیاہی نے وفا مانگی ہے

کبھی وہ اظہار کے اکہرے اور استعاراتی پیراؤں کو مخلوط کر دیتے ہیں انکی مثال محولہ نظم کا یہ بند ہے۔

ظلم پروردہ قوانین کے ایوانوں سے
بیڑیاں تکتی ہیں زنجیر صدا دیتی ہے
طاقِ تادیب سے انصاف کے بُت گھورتے ہیں
مسندِ عدل سے شمشیر صدا دیتی ہے

اس طرح ساحرؔ کے کلام میں تشبیہات استعاروں اور صفات سے تراشے ہوئے پیکر بکثرت ملتے ہیں لیکن ایسی نظمیں خال خال ہی ہیں جو ایک مکمل حسّی مرقع ہیں۔ بعض نظمیں پیکر تراشی کے عمل سے شروع ہوتی ہیں لیکن بیانیہ عناصر کی وجہ سے نظم کے مختلف پیکر باہم مربوط نہیں ہونے پاتے "لہو نذر دے رہی ہے حیات" کا آغاز استعاراتی زبان میں ہوتا ہے جس سے چند بصری پیکر نظروں کے سامنے ابھرتے ہیں۔

مرے جہاں میں سمن زار ڈھونڈنے والے
یہاں بہار نہیں آتشیں بگولے ہیں
دھنک کے رنگ نہیں سرمئی فضاؤں میں
افق سے تابہ افق پھانسیوں کے جھولے ہیں

پھر اسی بند میں یہ اشعار بھی ملتے ہیں جن کا انداز بیانیہ ہے

بلند دعویٔ جمہوریت کے پردے میں
فروغِ مجلس و زنداں ہے تازیانے میں
بنامِ امن ہیں جنگ و جدل کے منصوبے
بہ شورِ عدل تفاوت کے کارخانے ہیں

اس بند کے آخری شعر کی زبان پھر بدل جاتی ہے۔

دلوں پہ خوف کے پہرے لبوں پہ قفلِ سکوت

سروں پہ گرم سلاخوں کے شامیانے ہیں

لیکن جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں ساحرؔ کی چند نظموں کی تعمیر مربوط حسی پیکروں سے ہوئی مثلاً ایک منظر ایک واقعہ مفاہمت وغیرہ۔

ایک سرسری اندازے کے مطابق ساحرؔ کے کلام میں زیادہ تر پیکر حسّ بصارت کو متوجہ کرتے ہیں انکے کلام میں رنگوں اور شکلوں کے پیکر بہت کم ہیں اکثر بصری پیکر روشنی اور تاریکی کو ظاہر کرتے ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا نے سماج اور طبقاتی تضاد اور متخالف اخلاقی قدروں کے اظہار کے لئے زیادہ تر انہیں استعاروں سے کام لیا ہے۔ بصری پیکروں کے بعد لمسی اور سماعی پیکر ملتے ہیں۔

پیکر محاکات نگاری کا کام بھی کرتے ہیں لیکن ان کا اصل منصب جذبات و تجربات کو محسوس اور معنی خیز بنانا ہے اس لئے ان کی تشکیل میں استعاروں سے زیادہ تر مدد لی جاتی ہے اس کے برخلاف محاکات نگاری کا تعلق حقیقت نگاری سے ہے اور پیکر تراشی فن کے تاثراتی اور اظہاری دبستانوں سے موانست رکھتی ہے۔

ساحرؔ کی شاعری میں محاکات کی بھی بعض عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ محاکات نگاری کا کمال جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں خارجی واقعات اور مظاہر کے علاوہ نفسی کیفیات کی تصویر کشی میں دکھائی دیتا ہے۔ ساحرؔ کی محاکات نگاری زندگی کے وسیع مشاہدے، تجربے اور نفسیات انسانی سے آگاہی کے علاوہ گہرے سماجی شعور کا بھی پتہ دیتی ہے اس کی تصدیق ذیل کی مثالوں سے ہوگی۔

وہ اجلے دریچوں میں پائل کی چھن چھن
تنفس کی الجھن پہ طبلے کی دھن دھن

یہ بے روح کمروں میں کھانسی کی ٹھن ٹھن
ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں
یہ پھولوں کے گجرے یہ پیکوں کے چھینٹے
یہ بے باک نظریں، یہ گستاخ فقرے
یہ ڈھلکے بدن اور یہ مدقوق چہرے
ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں
(چکلے)

اجنبی دیس کے مضبوط گرانڈیل جواں
منہ میں سگرٹ لئے ہاتھوں میں برانڈی کے گلاس
جیب میں نقرئی سکوں کی کھنک
قہقہے مارتے ہنستے ہوئے استادہ ہیں
اجنبی دیس کے مضبوط گرانڈیل جواں
اسی ہوٹل کے قریب
بھوک کے مجبور غلاموں کے گروہ
ٹکٹکی باندھ کے تکتے ہوئے اوپر کی طرف
منتظر بیٹھے ہیں اس ساعت نایاب کے، جب
بوٹ کی نوک سے نیچے پھینکے
اجنبی دیس کے بے فکر جوانوں کا گروہ
کوئی سکہ کوئی سگرٹ کوئی کیک
یا ڈبل روٹی کے جھوٹے ٹکڑے
چھینا جھپٹی کے مناظر کا مزہ لینے کو
پالتو کتوں کے احساس پہ ہنس دینے کو (اجنبی محافظ)

کتابیات

۱ ابواللیث صدیقی ڈاکٹر — غزل اور متغزلین دہلی ۱۹۶۴ء

۲ احتشام حسین سیّد — جدید غزل۔ چند اشارے فنون (جدید غزل نمبر) لاہور جنوری ۱۹۶۹ء

۳ احمد ریاض — جدید اردو نظم کا ارتقا، سوغات دو ماہی بنگلور۔ اپریل ۱۹۶۲ء

۴ احمد ندیم قاسمی — "دیباچہ" "تلخیاں"۔ لاہور ۱۹۴۵ء (دوسرا ایڈیشن)

۵ ادیب مسعود حسین رضوی سیّد — ہماری شاعری لکھنو۔ ۱۹۶۷ء

۶ اختر جعفری سیّد — اختر شیرانی اور ان کی شاعری دہلی

۷ اختر الایمان — یادیں۔ بمبئی

۸ اختر جعفری سید — اختر شیرانی اور ان کی شاعری۔ دہلی

۹ اختر حسین رائے پوری — ادب اور انقلاب۔ حیدرآباد

۱۰ اختر شیرانی — کلیات اختر شیرانی۔ دہلی

۱۱ اِسٹر دبوندر — فکر و ادب۔ دہلی ۱۹۵۸ء

۱۲ اسلام بیگ چنگیزی — ایشیائی بیداری اور اردو شعراء الہ آباد۔ ۱۹۴۱ء

۱۳ اسلم فرّخی — محمد حسین آزاد۔ حیات اور تصانیف کراچی۔ ۱۹۶۵ء

۱۴ اعجاز حسین سید ڈاکٹر — اردو شاعری کا سماجی پس منظر الہ آباد۔ ۱۹۶۸ء

۱۵ اعظمی خلیل الرحمٰن ڈاکٹر — اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک

۱۶	اعظمی خلیل الرحمٰن ڈاکٹر	اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ زاوئیہ نگاہ ۔ گیا ۱۹۶۶ء
۱۷	"	(مرتب) نئی نظم کا سفر ۔ دہلی ۔ ۱۹۷۲ء
۱۸	اقبال سر محمد	کلیات اقبال ۔ دہلی
۱۹	آل احمد سرور	مسرت سے بصیرت تک نئی دہلی ۷۴ء
۲۰	"	"نظم کی زبان" نظر اور نظریے دہلی ۔ ۱۹۷۳ء لکھنؤ
۲۱	بالی کنول کرشن ڈاکٹر	آزاد نظم اردو شاعری میں
۲۲	پٹا بھئی سیتا رامیا	ہسٹری آف انڈین نیشنل کانگریس (لاہور)
۲۳	پرکاش پنڈت (مرتب)	ساحر اور ان کی شاعری دہلی ۱۹۶۲ء دلی ۱۹۶۲ء
۲۴	"	شاہراہ (کانفرنس نمبر) ۔ دہلی
۲۵	جاوید سلیمان اطہر ڈاکٹر	"حلقہ ارباب ذوق" تنقیدِ شعر حیدرآباد ۷۱ء
۲۶	جمیل جالبی	"ادب اور سیاست" نیا دور کراچی ۱۹۶۰ء
۲۷	" (مترجم)	ایلیٹ کے مضامین ۔ لکھنؤ
۲۸	حالی الطاف حسین	مقدمہ شعر و شاعری ۔ دہلی ۔ ۱۹۶۹ء
۲۹	حنیف فوق	اردو غزل کے نئے زاویے فنون (جدید غزل نمبر) لاہور

۳۰	حسرت موہانی	نکاتِ سخن۔ حیدرآباد۔ ۱۹۲۵
۳۱	رشید احمد صدیقی	جدید غزل ۔ علی گڑھ۔ ۱۹۶۹ء
۳۲	رفیعہ سلطانہ، ڈاکٹر	فن اور فن کار۔ حیدرآباد
۳۲/۱	رہبر ہنس راج	ترقی پسند ادب۔ ایک جائزہ دہلی۔ ۱۹۶۷ء (پہلا ایڈیشن)
۳۳	ریاض احمد	"جدید نظم کا ارتقا" سوغات، دوماہی بنگلور۔ اپریل ۱۹۶۲ء
۳۴	ساحر لدھیانوی	تلخیاں ۔ لاہور ۔ ۱۹۴۵ء
۳۶	ساحر لدھیانوی	"آؤ کہ کوئی خواب بنیں" دہلی۔ ۱۹۷۳ء
۳۷	" "	گاتا جائے بنجارہ ۔ نئی دہلی ۔ ۱۹۷۴ء
۳۸	سارتر ژاں پال	"اپنے عہد کے لئے لکھنا" (مترجم فاطمہ حسین) نیا دور کراچی ۱۹۶۰ء
۳۹	سبطِ حسن (مرتب)	"نیا ادب کیا ہے" نیا ادب (خاص نمبر) لکھنؤ ۱۹۴۱ء
۴۰	سجاد ظہیر۔	روشنائی ۔ لاہور۔ نومبر ۱۹۵۶ء (پہلا ایڈیشن)
۴۱	سردار جعفری	ایشیا جاگ اٹھا دہلی
۴۲	" "	ایک خواب اور دہلی
۴۳	" "	ترقی پسند ادب علی گڑھ
۴۴	سروری عبدالقادر	اردو کی ادبی تاریخ حیدرآباد۔ ۱۹۵۸ء

۴۵	" "	جدید اردو شاعری ۔ لاہور ۔ ۱۹۴۶ء
۴۶	سلیم احمد	نئی نظم اور پورا آدمی ۔ کراچی ۱۹۶۲ء
۴۷	شجاع خاور	اردو شاعری میں تاج محل ۔ دہلی ۶۸ء
۴۸	شہر یار و مغنی تبسم (مرتبین)	ن ۔ م ۔ راشد فکر و فن ۔ حیدرآباد ۷۳ء
۴۹	صدیقی کلیم	علامتی اظہار نقوش (خاص نمبر)
۵۰	ظفر ادیب	ساحر لدھیانوی گفت و شنید
۵۱	عابد سید عابد علی	اصولِ انتقاد ادبیات لاہور ۔ ۶۰ء
۵۲	عبادت بریلوی ڈاکٹر	جدید شاعری ۔ دہلی ۔ ۱۹۷۳ء
۵۳		غزل اور مطالعۂ غزل کراچی ۔ ۵۵ء
۵۴	عبد الوحید	جدید شعرائے اردو
۵۵	عرش صدیقی	فیض کی شاعری میں رومانی عناصر ۔ ادبی دنیا (خاص نمبر) لاہور ج ۵ ش ۱۱
۵۶	عزیز احمد	ترقی پسند ادب ۔ حیدرآباد
۵۷	"	ہماری قومی اور انقلابی شاعری سری نگر ۔ ۱۹۶۰ء
۵۸	عظمت اللہ خاں	سریلے بول ۔ علی گڑھ
۵۹	فرقت کاکوروی (مرتب)	مداوا ۔ لکھنؤ
۶۰	فیض احمد فیض	حرف حرف ۔ رامپور ۱۹۶۵ء
۶۱	قتیل حفیظ، ڈاکٹر	غزل اور مسائل ۔ حیدرآباد
۶۱/۱	قزلباش آغا سرخوش (مرتب)	نیا ادب میری نظر میں ۔ دہلی
۶۲	گوپال متل	لاہور کا جو ذکر کیا ۔